
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04511 8981

PALESTRINA

ET LA

MUSIQUE SACRÉE.

8e SÉRIE.

PALESTRINA

ET LA

MUSIQUE SACRÉE

PAR G. FÉLIX.



Société de Saint-Augustin,

DESCLÉE, DE BROUWER et Cie,

1895.

« Une espérance infatigable pousse l'homme à se rapprocher de la beauté divine, qui ne se laisse pas ici-bas contempler face à face. Il s'aide de tout ce qui semble monter au ciel, comme les fleurs, le feu, l'encens. Il donne l'essor à la pierre et porte à des hauteurs inouïes les flèches de ses cathédrales. Il ajoute à la prière les deux ailes de la poésie et du chant, qui la mènent plus haut que les cathédrales et les flèches......»

Ozanam.



Sainte Cécile, d'après Raphaël.

PALESTRINA
ET
LA MUSIQUE SACRÉE.

INTRODUCTION.

A musique est de tous les arts le plus pénétrant, le plus profond, le plus intime ; elle ouvre à l'imagination de l'homme des horizons sans limites et se prête avec une merveilleuse souplesse aux impressions les plus variées. Ses effets vagues et indéterminés éveillent l'idée de l'immense et de l'infini, allument dans la pensée un divin rayon, fouillent les replis de l'âme, provoquent le tressaillement et les larmes, précipitent les battements du cœur et, « le cœur une fois ému, ébranle tout le reste ».

Le vrai domaine de la musique est le sentiment ; c'est elle qui sait le mieux et le plus puissamment traduire la tristesse et la joie avec leurs nuances les plus subtiles. « Elle n'est pas faite pour exprimer les sentiments compliqués et factices, ou terrestres et vulgaires. Son charme singulier est d'élever l'âme vers l'infini. Elle s'allie donc naturellement à la religion, surtout à cette religion de l'infini qui est en même temps la religion du cœur ; elle excelle à transporter aux pieds de l'éternelle miséricorde l'âme tremblante sur les ailes du repentir, de l'espérance et de l'amour. Heureux ceux qui, à Rome, au Vatican, dans les solennités du culte catholique,

ont entendu les mélodies de Léo, de Durante, de Pergolèse, sur le vieux texte consacré ! Ils ont un moment entrevu le ciel et leur âme a pu y monter sans distinction de rang, de pays, de croyance même, par ces degrés invisibles et mystérieux, composés, pour ainsi dire, de tous les sentiments simples, naturels, universels, qui, sur tous les points de la terre, tirent du sein de la créature humaine un soupir vers un autre monde [1] ! »

Mozart, ce Raphaël de la musique, a plus d'une fois exprimé une pensée analogue. On raconte que le maître, passant la soirée dans un des salons artistiques et littéraires de Leipzig, écoutait distraitement la conversation, quand un des hôtes — apparemment peu croyant — exprima le regret que des musiciens émérites, comme des peintres et des sculpteurs nombreux, eussent appliqué les immenses ressources de leur génie à des sujets aussi stériles, aussi mortels pour l'imagination, que le sont des sujets d'église. A ces paroles, Mozart se leva vivement, l'œil étincelant, le visage transfiguré : « Voilà bien, s'écria-t-il, un de ces bavardages d'artistes, comme j'en ai entendu trop souvent ; peut-être y a-t-il en cela quelque chose de vrai pour vous, protestants, qui avez votre religion dans la tête et non dans le cœur, mais pour nous, il en est tout autrement. Lorsqu'on a été, comme moi, introduit dès l'enfance dans le sanctuaire catholique ; que, l'âme agitée de désirs vagues, mais pressants, on a écouté le service divin avec ferveur, sans trop savoir ce que l'on était venu chercher ; qu'on est sorti de l'église fortifié et soulagé, sans trop

1. Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien.*

savoir ce que l'on avait éprouvé ; quand on a compris la félicité de ceux qui, agenouillés sous les accords touchants de l'*Agnus Dei*, attendent la communion sainte et la reçoivent avec une indicible joie, pendant que la musique répète : « *Benedictus qui venit in nomine Domini* ; » oh ! alors, voyez-vous, c'est bien différent. Ces indescriptibles impressions s'évaporent, il est vrai, à travers le monde ; mais du moins, quand il s'agit de mettre en musique les divines paroles mille et mille fois entendues, tout cela me revient, se replace devant moi et m'émeut jusqu'au fond de mon être. »

A cette vive protestation, Mozart ajouta le récit de quelques scènes de son enfance, cet âge béni où les émotions religieuses s'allient si bien à la pureté virginale du cœur et le remplissent de si angéliques extases. Il s'arrêta avec complaisance aux souvenirs de l'époque où, chargé par Marie-Thérèse d'écrire un *Te Deum* pour la consécration d'un hospice, il avait dirigé toute la chapelle impériale, lui, l'auteur du *Te Deum*, le petit garçon de douze ans. « Ah ! qu'éprouvai-je alors ; qu'éprouvai-je, grand Dieu ! répéta-t-il plusieurs fois. Non, de pareils moments ne reviennent jamais, pas plus que dans le domaine de l'art, rien ne remplace l'inspiration religieuse. »

De l'avis des penseurs et de l'avis des artistes, c'est donc dans le sentiment du divin que nous devons chercher la perfection de l'art musical. Or, à la tête des artistes chrétiens, apparaît Palestrina, comme le véritable révélateur de la musique religieuse. Nul n'a jeté plus d'éclat que lui sur cette partie importante du culte catholique. De l'avis de tous, Palestrina posséda un génie indépendant et pieux qui exerça sur la

musique de son temps un irrésistible ascendant. Ce fut lui qui donna à la musique d'église une splendeur et une dignité auparavant inconnues et sut trouver l'harmonieux secret de remuer dans les âmes des cordes jusqu'alors endormies. Il agrandit la sphère de l'art chrétien et créa des œuvres d'une idéale beauté. Tout le monde sait cela, et personne ne lui conteste le titre de *Prince de la musique* qu'il porta avec tant de gloire. Mais peut-être ne s'est-on pas assez demandé ce qui fit de Palestrina le grand musicien catholique, quelle merveilleuse influence développa son talent, comment, se débarrassant progressivement des liens qui avaient captivé la musique du XVe siècle, il révéla des accords ignorés, souleva l'admiration de ses contemporains et leur fit connaître ce que pouvait être, dans toute sa majesté, la musique religieuse.

Pour bien juger du talent d'un artiste ou de la vertu d'un héros, il faut connaître non seulement la période où il vécut, la comprendre et l'expliquer, il faut encore écarter le rideau qui dérobe les époques antérieures et voir comment la même flamme inspiratrice, allumée longtemps auparavant, se montre tour à tour plus brillante ou plus faible et finit par donner tout son éclat, le jour où elle a trouvé un réflecteur assez puissant pour en recevoir et en transmettre au monde la parfaite splendeur.

L'artiste dont j'entreprends aujourd'hui de raconter l'histoire, doit, moins que tout autre, être isolé de ce qui l'a précédé, car son œuvre est comme le résumé, l'achèvement et le fruit de la musique du passé. Sur l'édifice élevé par ses prédécesseurs, il a placé la coupole étincelante, dont les reflets dorés projettent au loin la miroi-

tante lumière. « Palestrina n'est pas l'aurore, mais le couronnement d'un complet développement artistique. » Avant d'arriver à la tranquille possession de son art, il s'était pénétré du génie musical des moines compositeurs du neuvième et du dixième siècle, auxquels il faut chercher un précurseur cinq cents ans auparavant dans la personne de saint Grégoire le Grand. Mais ce dernier n'était pas le fondateur de la musique d'église, il s'était inspiré lui-même de l'œuvre de saint Ambroise qui, en l'année 386, avait inauguré, à Milan, un nouveau chant liturgique. Les hymnes ambrosiennes n'étaient à leur tour que l'écho de la musique usitée dans les églises d'Orient ou des chants répétés durant des siècles dans les sombres profondeurs des catacombes.

La douce figure de sainte Cécile, dont la voix attendrissait les premiers chrétiens, se détache lumineuse et enthousiaste, de ces églises souterraines où, selon le conseil de l'apôtre, les fidèles « s'instruisaient et s'entretenaient les uns les autres par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels, chantant de cœur, avec édification, les louanges de Dieu [1] ».

Les hymnes des catacombes touchaient aux divins cantiques de l'Évangile : qui sait si les apôtres et leurs premiers disciples n'avaient pas gardé quelques lointaines modulations du *Magnificat* de la Vierge ou du *Gloria* des anges ?

De là, la pensée remonte sans effort aux odes attristées de Jérémie et des Hébreux captifs à Babylone, ou à l'hymne triomphale de Moïse sur les bords de la mer Rouge.

---

1. *Saint Paul aux Colossiens*, III, 16.

Et sans doute, le premier chant qui s'éleva de la poitrine de l'homme, fut celui d'Adam nouvellement sorti des mains du Créateur et promenant son regard émerveillé et reconnaissant sur les magnificences qui l'entourent. A moins toutefois que le poète n'ait raison quand il dit en vers élégants : « Le chant flexible des oiseaux fut imité par la voix longtemps avant qu'une suave mélodie s'unît aux vers faciles pour charmer l'oreille des humains ; le souffle des zéphirs, résonnant dans le creux des roseaux, apprit à enfler d'agrestes pipeaux, et par de lents progrès, la flûte, pressée entre des doigts agiles, mêla sa douce plainte aux chants harmonieux. Son usage naquit du loisir des bergers, au sein des vastes solitudes et des sombres forêts. »

Quoi qu'il en soit, il est juste de penser que cet art à la fois si divin et si humain, remonte jusqu'au berceau du monde ou plutôt jusqu'au ciel d'où il vient et où il retourne.

Comme la foi et l'espérance s'évanouiront au seuil des éternels parvis pour faire place à la seule charité, ainsi, de tous les arts qui nous captivent ici-bas, la musique sera le seul que nous retrouverons au ciel. Que ferions-nous alors de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, dans ce temple éternel où tous les êtres pénétrés d'infini et directement façonnés par la main de Dieu, réuniront en une suprême beauté tout ce que fit l'art en ce monde, l'idéal et le vrai. Mais plus les divines splendeurs enivreront nos âmes, plus la joie débordera de nos cœurs, ineffable et complète, plus nous éprouverons le besoin de chanter et de répéter avec les anges l'immortel *Sanctus*.

C'est pour cela qu'avant de m'attacher plus

spécialement à l'étude de la vie et du talent de mon héros, je ferai suivre à mes lecteurs la voie qu'a parcourue l'art religieux de la musique avant l'apparition de Palestrina, — non pas par le chemin austère de la science, des digressions arides et des termes techniques, — mais par le modeste sentier, accessible à tous, où l'on cueille des fleurs sans chercher à les analyser, sans même en demander les noms, se contentant d'en respirer les parfums et d'en admirer les nuances délicates et les gracieux contours.

Afin que mon récit soit aisément compris, je me suis efforcé d'en écarter les expressions propres à la langue musicale, les explications complexes, difficiles à saisir pour qui n'a pas fait d'études spéciales.

Ce travail s'adresse à la jeunesse, et je n'ai eu qu'un but, celui d'éveiller l'attention des enfants, de provoquer leur admiration et de faire naître, si possible, chez quelques-uns d'entre eux, le désir de s'adonner à cette musique religieuse dont on raconte de si merveilleux effets. Notre génération a assisté à la décadence de la vieille musique d'église qu'avaient inventée les saints et que les peuples répétaient après eux, mais déjà la génération qui se lève s'est émue ; elle recherche et retrouve ces chants grégoriens, dont la richesse et la beauté furent trop longtemps méprisées, et l'on peut prévoir le jour où l'assemblée chrétienne redeviendra dans le temple la *Cithare vivante*, dont parle Cassiodore.

A son tour, l'œuvre palestrinienne, cette autre musique d'église qui a atteint la perfection absolue de l'art religieux, échappe à deux siècles d'oubli ; elle réveille l'enthousiasme, retrouve la fraîcheur et la vogue de ses premières années.

Tout nous fait espérer que désormais elle rayonnera au répertoire des maîtrises et que la musique de nos temples redeviendra vraiment digne de son objet.

Les plus anciens chants religieux dont l'histoire nous ait gardé le souvenir, sont les cantiques admirables des Hébreux, ce peuple unique, qui, dans l'antiquité, ait connu et adoré le divin Créateur. Malheureusement, si le texte nous est resté, les symphonies éphémères ont disparu ; les recherches les plus actives et les plus savantes n'ont rien ou presque rien révélé de ces premières harmonies ; aucun accord n'en est venu jusqu'à nous. Les vicissitudes qu'a traversées la nation juive et la destruction du temple de Jérusalem ont anéanti sans retour les documents qui auraient pu nous les faire connaître. Manuscrits et instruments de musique, tout a disparu dans cette dernière, effroyable catastrophe, et néanmoins, chose digne de remarque, ces cantiques dépouillés des mélodies qui les accompagnaient, nous apparaissent encore dans toute leur perfection. C'est qu'ici la musique semble avoir tout reçu de la poésie et que des sons fugitifs n'ont rien pu ajouter à l'émotion de ces paroles inspirées. En les lisant, on sent que l'âme les chante, que « la parole humaine, idéalisée par la poésie, a la profondeur et l'éclat de la note musicale ; elle est lumineuse autant que pathétique, elle parle à l'esprit comme au cœur. »

Je ne m'écarterai donc pas de mon sujet en retraçant ces chants inimitables, dont nous croyons entendre dans le passé des âges les accents, doux et mystérieux comme ceux de la harpe éolienne, grands et sublimes comme la pensée qu'ils expriment et la parole qu'ils accompagnent.



David devant l'arche, d'après un tableau de Jean Stradan. (Voir p. 24.)

CHAPITRE I.

L'art musical chez les Hébreux.

E sentiment profondément religieux du peuple juif fut la cause première de la supériorité de son talent poétique. Entre toutes les nations de l'Asie occidentale, il fut le seul qui sentit la puissance de l'idéal, parce que, seul, il adorait le Dieu invisible et parfait qui se communiquait à son peuple par les inspirations de ses prophètes. Les Hébreux savaient qu'en Jéhovah se trouve toute beauté, toute justice, toute grandeur : de là, les élans sublimes auxquels s'est élevé le génie de la pensée judaïque; de là, la majesté de sa poésie. Or, la poésie de l'antiquité fut ordinairement chantée, et c'est à la musique que les poètes et les prophètes demandaient, si non l'inspiration, du moins le complément de leurs œuvres. Comme il n'y a pas de chant sans mesure et sans rhythme, ces premières cantilènes furent soumises aux règles de la cadence et de la mélodie, mais on ignore quelles étaient ces combinaisons musicales.

La première mention spéciale de la musique chez les Juifs se rattache au récit le plus pathétique de leur histoire.

Ce peuple, asservi pendant des siècles à une série de tyrans égyptiens, à peine interrompue par quelques princes plus humains, dut sa délivrance au plus étonnant des prodiges. La persécution des Pharaons, arrivée à un paroxysme suprême, la destruction des enfants Israélites, appela à la défense de l'opprimé la toute-puissante bonté de Dieu. Rien de saisissant dans

l'Écriture comme le récit de la sortie d'Égypte et le passage de la mer Rouge ; rien de grandiose et de terrifiant comme le pouvoir de Moïse étendant la main sur les flots, pour engloutir dans la masse des eaux Pharaon et son armée. Après deux cents ans de captivité, un premier cri de délivrance et de triomphe s'échappa de six cent mille poitrines humaines. Moïse, dominant le tumulte, s'avança au milieu du peuple. D'une voix forte, sur un rhythme jusqu'alors inconnu et depuis oublié, il chanta ce cantique aux traits incisifs, pressés, haletants, que rien n'égale dans la poésie moderne :

« Célébrons le Seigneur qui a magnifiquement célébré sa gloire ; il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier.

« Le Seigneur est ma force et l'objet de mes louanges : il s'est fait mon sauveur. Il est mon Dieu, j'annoncerai sa gloire ; il est le Dieu de mon père, j'exalterai sa grandeur.

« Le Seigneur est un guerrier : son nom est le Tout-Puissant.

« Il a précipité dans la mer les chariots et l'armée ; les plus grands d'entre les princes ont été submergés dans la mer Rouge.

« Les abîmes les ont engloutis ; ils sont tombés comme une pierre au fond des eaux. »

« Le vent de votre colère a soufflé sur les flots et suspendu les vagues : elles se sont refoulées au milieu de la mer.

« L'ennemi a dit : Je les poursuivrai et je les atteindrai ; je partagerai leurs dépouilles, et mon âme sera satisfaite ; je tirerai mon épée et je les tuerai de ma main.

« Mais votre souffle a passé, Seigneur, et ils

sont tombés comme du plomb au fond des grandes eaux. »

« Vous avez étendu la main, et la mer a dévoré nos ennemis. »

« Les princes d'Edom se sont troublés, Moab a frémi d'épouvante ; les habitants de Chanaan ont séché de crainte.

« Que la puissance de votre bras fasse tomber sur eux la peur et l'effroi; qu'ils s'immobilisent comme la pierre, jusqu'à ce que votre peuple ait passé, jusqu'à ce qu'ait passé ce peuple que vous vous êtes acquis. »

Miriam, prophétesse et sœur d'Aaron, à la tête des femmes d'Israël, qui tenaient comme elle un tambour à la main, reprenait chaque verset du cantique. Ses compagnes, après elle, le répétaient en chœur en s'accompagnant de leurs instruments.

Le goût poétique et musical se révèle avec une égale splendeur dans les livres de Moïse, dans celui de Job, dans le cantique de Déborah; et l'usage de la musique va grandissant jusqu'à ce qu'enfin apparaît David, le jeune berger de Bethléem, qui débute en calmant, par les sons du konner [1], la sombre mélancolie de Saül. Devenu roi, à son tour, il s'occupa avec un remarquable talent de la musique religieuse et régla le service journalier des prêtres et des lévites chargés de chanter devant l'arche sainte les

1. Le konner appartient à cette nombreuse famille d'instruments à cordes que l'on faisait vibrer avec les doigts. C'était une sorte de petite harpe. Son origine remonte à la plus haute antiquité.

louanges du Seigneur. Azaph fut le premier chantre; Zacharie le second et sept autres furent placés sous la direction de celui-ci. Jehiel jouait les instruments à cordes; Azaph faisait retentir les cymbales d'airain. Bannia et Jaaziel sonnaient de la trompette. Dès lors les chants et l'organisation de la musique tinrent une place importante dans le service divin et, pour en perpétuer et en développer l'usage, les chantres reçurent l'ordre d'instruire des enfants dans l'art du chant et dans le jeu des instruments. David lui-même chanta devant l'arche et composa ces morceaux sublimes de poésie lyrique, ces psaumes inspirés que tous les siècles admirent et qui appartiennent à tous les temps et à tous les pays. « Ils sont comme une voix universelle qui se prête avec abandon à qui veut s'en servir pour exprimer une vérité, ou pour traduire au dehors un bon sentiment: voix de la création matérielle, voix du genre humain, voix des temps anciens ; voix des temps à venir; voix quelquefois du passé, du présent et du futur tout ensemble; voix de Dieu même; voix de Jésus-Christ; voix de l'exilé qui retourne à la patrie; voix de chacun de nous; voix de la prière universelle [1]. » David employa tour à tour ces multiples accents et écrivit ainsi, sur les sujets les plus variés, les plus beaux poèmes chantés que la terre ait jamais entendus.

Il commence en exaltant le bonheur de l'homme qui craint Dieu et termine par un long cri de louange et d'enthousiasme, dont voici le dernier écho :

---

1. Mgr Gaume.

« Louez-le Seigneur dans son sanctuaire, louez-le sur le trône inébranlable de sa puissance.

« Louez-le dans sa force, louez-le selon la multitude de ses grandeurs.

« Louez-le au son de la trompette, louez-le avec le psaltérion et la cithare.

« Louez-le au bruit du tambour et de la flûte; louez-le sur les instruments à cordes et sur l'orgue.

« Louez-le avec les cymbales retentissantes, louez-le avec les cymbales de jubilation : que tout ce qui respire loue le Seigneur. Louez l'Éternel ! »

L'énumération que fait le prophète des instruments de musique alors en usage prouve que dès lors on faisait marcher de pair la musique vocale et la musique instrumentale et nous fait pressentir le degré de développement qu'avait atteint l'art musical chez le peuple juif. Il est cependant vraisemblable que ces divers instruments avaient été importés des nations voisines, car on ne trouve nulle part chez les juifs vestige d'une invention de ce genre, si ce n'est toutefois celle du psaltérion, inventé ou du moins perfectionné par David.

Salomon, à son tour, se fit le protecteur de la musique, qui, comme tous les autres arts, progressa sous son règne. A l'exemple de son père, il rehaussa par des milliers de chanteurs et de musiciens l'éclat du culte divin dans le temple qu'il avait fait bâtir. La translation de l'arche se fit au milieu des chants enthousiastes. Les lévites faisaient retentir leurs cymbales, leurs nebels et leurs kinnors. A l'orient de l'autel cent vingt prêtres sonnaient de la trompette ; tous chan-

taient et louaient Dieu disant : « Rendez gloire au Seigneur, parce qu'il est bon, parce que sa miséricorde est éternelle. »

Quand les jours de fête furent passés, les hommes, les femmes et les enfants, venus de toutes les parties de la Judée, retournèrent dans leurs foyers. En route, ils chantaient des cantiques et ils arrivèrent chez eux sans avoir remarqué la longueur du chemin. Salomon, à son tour, composa pour être chanté dans le temple, avec un mélange de musique instrumentale, le cantique des cantiques, cet épithalame symbolique et mystérieux, image dramatique et saisissante de l'union éternelle du Christ avec son Église. Ce chant resplendit de toutes les magnificences de la poésie orientale et de toutes les mystiques ardeurs de l'amour divin dans les âmes.

Après avoir entendu les cantiques inspirés de David et de Salomon, nous nous arrêterons à la prière touchante d'Ézéchias, dont la voix juste et pure s'élève, faible encore, mais embellie par la reconnaissance et l'amour, pour remercier Dieu de la santé retrouvée.

Rien dans l'Écriture ne peut être comparé à la tristesse simple et profonde du jeune prince racontant ses angoisses à la vue de la mort qui s'approche : « J'ai dit au milieu de mes jours : Je vais mourir, et j'ai cherché le reste de mes ans. Je ne verrai plus mon peuple ; et mes yeux, las de se tourner vers le ciel, se sont fermés. »

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant ;
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant :

La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis ;
Et, dans cette nuit funeste,
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.

Grand Dieu, votre main réclame
Les dons que j'en ai reçus :
Elle vient couper la trame
Des jours qu'elle m'a tissus :
Mon dernier soleil se lève,
Et votre souffle m'enlève
De la terre des vivants,
Comme la feuille séchée,
Qui, de sa tige arrachée,
Devient le jouet des vents.

Comme un lion plein de rage
Le mal a brisé mes os ;
Le tombeau m'ouvre un passage
Dans ses lugubres cachots.
Victime faible et tremblante,
A cette image sanglante
Je soupire nuit et jour !
Et, dans ma crainte mortelle,
Je suis comme l'hirondelle
Sous les griffes du vautour.

Ainsi, de cris et d'alarmes,
Mon mal semblait se nourrir ;
Et mes yeux, noyés de larmes,
Étaient lassés de s'ouvrir.
Je disais à la nuit sombre :
O nuit, tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour toujours !
Je redisais à l'aurore :

Le jour que tu fais éclore
Est le dernier de mes jours !

Mon âme est dans les ténèbres,
Mes sens sont glacés d'effroi ;
Écoutez mes cris funèbres,
Dieu juste, répondez-moi.
Mais enfin sa main propice
A comblé le précipice
Qui s'entr'ouvrait sous mes pas.
Son secours me fortifie,
Et me fait trouver la vie
Dans les horreurs du trépas.

Seigneur, il faut que la terre
Connaisse en moi vos bienfaits :
Vous ne m'avez fait la guerre
Que pour me donner la paix.
Heureux l'homme à qui la grâce
Départ ce don efficace
Puisé dans ses saints trésors,
Et qui rallumant sa flamme,
Trouve la santé de l'âme
Dans les souffrances du corps !

C'est pour sauver la mémoire
De vos immortels secours,
C'est pour vous, pour votre gloire,
Que vous prolongez nos jours.
Non, non, vos bontés sacrées
Ne seront point célébrées
Dans l'horreur des monuments ;
La mort aveugle et muette
Ne sera point l'interprète
De vos saints commandements.

Mais ceux qui de sa menace,
Comme moi sont rachetés,



Saint Ambroise, évêque de Milan, d'après une gravure de la *Vie des Hommes illustres* de Thévet.
(Voir p. 46.)

Annonceront à leur race
Vos célestes vérités ;
J'irai, Seigneur, dans vos temples,
Réchauffer par mes exemples,
Les mortels les plus glacés,
Et, vous offrant mon hommage,
Leur montrer l'unique usage
Des jours que vous leur laissez [1].

Les heures ténébreuses de la captivité de Babylone s'étaient levées. Aux chants de reconnaissance et de triomphe succèdent des chants d'une amère tristesse. L'immortel Jérémie vivait solitaire et désolé, pleurant nuit et jour les malheurs de la patrie et les racontant dans ses *Lamentations* d'une mélancolie si profonde et d'une forme si originale.

Ce sont de véritables poèmes musicaux où les images les plus hardies sont multipliées et dans lesquels les sentiments de l'indignation et de la douleur sont exprimés avec une énergie extraordinaire. Ces *Messéniennes de Jérusalem* ne sont autre chose que de sombres élégies divinement inspirées et écrites dans le style le plus pathétique.

« Comment cette ville autrefois si peuplée est-elle maintenant déserte? La maîtresse des nations est comme une veuve désolée; celle qui commandait à tant de provinces est devenue tributaire.

« Elle pleure toute la nuit, et son visage est baigné de larmes. De tous ceux qu'elle aimait,

1. Cette traduction de Jean-Baptiste Rousseau est d'une grande beauté.

pas un ne se présente pour la consoler; tous ses amis la méprisent et se sont faits ses ennemis.

« La fille de Juda a quitté son pays pour se soustraire aux amertumes et à la rigueur de la servitude ; elle est allée habiter parmi les nations, et n'y a point trouvé de repos; ses persécuteurs lui ont tendu des embûches, et elle est enfin tombée entre leurs mains.

« Les rues de Sion pleurent leur solitude, parce qu'il n'y a plus personne qui vienne à ses solennités: toutes ses portes sont détruites, ses prêtres ne font que gémir, ses jeunes filles sont défigurées, elle est elle-même plongée dans la douleur.

« Ses ennemis sont devenus ses maîtres et se sont enrichis de ses dépouilles, parce que le Seigneur l'a ainsi ordonné à cause de la multitude de ses iniquités. Ses enfants ont été faits esclaves, et ses persécuteurs les ont chassés cruellement devant eux. »

« Tout son peuple gémit et cherche du pain ; ils ont livré tous leurs trésors pour avoir de quoi soutenir leur vie. Voyez, Seigneur, et considérez l'avilissement auquel je suis réduite.

« O vous tous qui passez, regardez et voyez s'il est une douleur pareille à ma douleur; mon ennemi m'a dépouillée comme une vigne qu'on vendange, ainsi le Seigneur m'en avait menacée au jour de sa colère. »

« Le Seigneur a résolu de renverser les murs de Sion; il en a mesuré l'étendue, et sa main ne s'est retirée que quand ses murailles ont été abattues et ses boulevards détruits.

« Ses portes arrachées sont enfouies dans la

terre ; le Seigneur en a brisé les gonds; il a livré ses princes et son roi entre les mains des gentils. La fille de Sion n'a plus de loi, ses prophètes ne sont plus inspirés.

« Ses vieillards se sont assis sur les ruines et gardent un morne silence; ils ont couvert leur tête de cendres, ils se sont revêtus de cilices et les filles de Jérusalem inclinent vers la terre leur visage assombri.

« Mes yeux, à force de verser des larmes, se sont affaiblis ; le trouble s'est emparé de mon âme, mon cœur a ressenti la plus amère douleur, lorsque j'ai vu la ruine de la fille de mon peuple, et ses enfants tomber morts au milieu des places publiques. »

« Où est le blé, où est le vin ? disaient à leurs mères ces innocentes victimes, lorsqu'elles tombaient dans les rues comme blessées à mort et qu'elles expiraient entre les bras de leurs mères. »

« Le Seigneur a fait ce qu'il avait résolu; il a consommé ses desseins : il vous a détruite, ô fille de Sion, il a exalté la force de ceux qui vous haïssent; vous êtes devenue pour vos ennemis un sujet de joie.

« Criez au Seigneur du haut des murailles ; que de vos yeux coulent jour et nuit des torrents de larmes : que vos prunelles ne se lassent point.

« Levez-vous dès les premières heures de la nuit; répandez votre cœur devant le Seigneur ; levez les mains vers lui pour l'âme de vos petits enfants morts de faim au coin des rues. »

Nous nous demandons quelle mélodie assez douloureusement belle a pu accompagner des

chants d'une aussi navrante tristesse. Où Jérémie a-t-il pu trouver des notes tout à la fois assez vibrantes et assez profondes pour exprimer à l'oreille de ses compatriotes ce que ces paroles devaient dire à leur cœur?

Il n'y a pas dans l'histoire de la musique et de la poésie d'intonation plus désolée, si ce n'est peut-être ce cri de la nation captive :

« Sur les bords des fleuves de Babylone, nous nous sommes assis et, pleurant au souvenir de Sion, nous avons suspendu nos harpes aux saules du rivage.

« Ceux qui nous ont enlevés nous ont dit : chantez un hymne des cantiques de Sion.

« Ah! comment, sur la terre étrangère, chanterions-nous le cantique du Seigneur?...

« Jérusalem! si jamais je t'oublie pour toucher ma lyre en l'honneur de l'étranger, que ma main se dessèche.

« Que ma langue s'attache à mon palais, si jamais je t'oublie pour chanter les dieux de Babylone.

« Si je n'élève pas Jérusalem à la tête de ma joie...

« Malheur à toi, fille de Babylone! heureux qui te rendra les maux que tu nous fais souffrir!

« Heureux qui saisira tes enfants et les écrasera contre la pierre! »

L'âme humaine est bientôt rassasiée de sentiments lugubres ; la désespérance n'habite pas longtemps le cœur de l'homme ; sa détresse n'est jamais si complète qu'elle ne lui laisse un rayon d'espoir. Du sein même de la captivité, du milieu de la cité perverse et maudite, nous entendons s'élever le chant de la reconnaissance.

Un événement tragique avait attiré un nombre

considérable de spectateurs en face d'un bûcher, dont les flammes, de toute part, environnaient trois jeunes hommes forts et beaux. La foule terrifiée prêtait l'oreille pour entendre le râle des victimes ou leurs cris de douleur. Soudain, du sein de la fournaise, s'échappent des accords d'une douceur infinie ; les notes tour à tour s'élèvent et s'affaiblissent, s'enlacent et s'entremêlent, s'enroulent et se déroulent en une céleste harmonie :

« Œuvres de Dieu, disaient les voix, bénissez Dieu ! Louez-le et exaltez-le dans tous les siècles.

« Anges du Seigneur, soleil et lune, pluies et rosées, chaleurs de l'été et froids de l'hiver, glaces et neiges, lumière et ténèbres, éclairs et nuages, bénissez le Seigneur ; louez-le et exaltez-le dans tous les siècles.

« Montagnes et collines, plantes qui décorez la terre, océan, rivières et fontaines, baleines et poissons qui vivez dans les eaux, oiseaux des cieux, enfants des hommes, bénissez le Seigneur.

« Qu'Israël bénisse le Seigneur, qu'il le loue et l'exalte dans tous les siècles ;

« Ministres des autels, esprits et âmes des justes, saints et humbles de cœur.

« Ananias, Azarias, Misaël, bénissez le Seigneur, louez-le et exaltez-le dans tous les siècles. »

Ce psaume improvisé au milieu des flammes devait être un jour traduit dans notre langue par la plume incomparable de Pierre Corneille.

Ouvrages du Très-Haut, effets de sa parole,
Bénissez le Seigeur ;
Et jusqu'au bout des temps, de l'un à l'autre pôle,
Exaltez sa grandeur !

Anges, qui le voyez dans sa splendeur entière,
Bénissez le Seigneur ;
Cieux qu'il a peints d'azur et revêt de lumière,
Exaltez sa grandeur !

Soleil qui fait le jour, lune qui perce l'ombre,
Bénissez le Seigneur ;
Étoiles, par vos feux comme par votre nombre,
Exaltez sa grandeur !

Brouillards, féconde pluie, et vous, douce rosée,
Bénissez le Seigneur ;
Vents à qui notre terre est sans cesse exposée,
Exaltez sa grandeur !

Ténèbres et clarté, dans vos constants partages,
Bénissez le Seigneur ;
Armes de la colère, éclairs, foudres, orages,
Exaltez sa grandeur !

Monts sourcilleux et fiers, agréables collines,
Bénissez le Seigneur ;
Doux présents de la terre, herbes, fruits et racines,
Exaltez sa grandeur !

Délicieux ruisseaux, inépuisables sources,
Bénissez le Seigneur ;
Fleuves et vastes mers qui terminez leurs courses,
Exaltez sa grandeur !

Poissons qui sillonnez la campagne liquide,
Bénissez le Seigneur ;
Hôtes ailés des airs, qui découpez leur vide,
Exaltez sa grandeur !

Animaux, que son ordre a mis sous notre empire,
Bénissez le Seigneur ;
Hommes qu'il a faits rois de tout ce qui respire,
Exaltez sa grandeur !

Prêtres, de ses bienfaits sacrés dépositaires,
Bénissez le Seigneur ;
Partout prêchez sa loi, célébrez ses mystères ;
Exaltez sa grandeur !

Ames justes, esprits en qui la grâce abonde,
Bénissez le Seigneur ;
Humbles si méconnus, si dédaignés du monde,
Exaltez sa grandeur !

Les longs jours de l'esclavage passèrent ; les jours de gloire revinrent pour le peuple juif, et nous voyons apparaître la plus célèbre de ses héroïnes. Judith, inspirée et soutenue par Dieu, délivre sa patrie d'un ennemi cruel. Dans l'ivresse du triomphe, elle crie à l'armée et au peuple rassemblés dans le camp :

« Chantez, chantez tous un cantique nouveau au son des tambours et au bruit des cymbales.

« Faites entendre de saints accords, glorifiez et invoquez le nom du Seigneur.

« Le Seigneur met les armées en poudre. Il a établi sa demeure au milieu de nous, pour nous délivrer de nos ennemis.

« Vous êtes tout-puissant, Seigneur, et nul ne résiste à votre voix. Ceux qui vous craignent, seront grands devant vous. »

Ainsi avait autrefois chanté Déborah après la victoire remportée par Barach contre le roi de Chanaan : « Ceux qui vous aiment, Seigneur, brillent comme le soleil du matin. »

Les vibrations de ces voix de femmes se répercutent de siècle en siècle ; six cents ans après Judith, une autre femme y répond par des paroles frémissantes d'une incomparable joie.

Des accents de la plus exquise perfection s'élèvent alors de la terre ou descendent des cieux :

« Mon âme glorifie le Seigneur, chante la Très Sainte Vierge, et mon esprit est ravi de joie en Dieu, mon Sauveur. »

Et les anges répondent :

« Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. »

L'ère chrétienne est ouverte ; les chœurs antiques vont faire place à de nouvelles symphonies, mais l'amour, plus que le malheur, les combats ou la victoire, inspirera désormais les cantiques.





S. Athanase, d'après le Dominiquin. (V. p. 52.)

CHAPITRE II.

Le chant religieux durant les premiers siècles de l'Église.

ENDANT que je demeurais dans mon enfance à Rome, où je recevais une instruction libérale, j'avais coutume, dit S. Jérôme, de visiter, chaque dimanche, avec des condisciples de mon âge, les sépulcres des apôtres et des martyrs : nous entrions souvent dans les cryptes creusées dans les profondeurs de la terre et dont les murs sont garnis de sépulcres à droite et à gauche. L'obscurité est si grande, qu'il semble en y pénétrant qu'on pourrait s'appliquer à soi-même ce mot du prophète : *ils descendent tout vivants dans les abîmes.* De temps en temps un peu de jour qui tombe d'en haut y tempère l'horreur des ténèbres. Vous ne pouvez pas dire que vous voyez des fenêtres, mais plutôt des trous à la lumière. Puis on continue de marcher pas à pas. Dans la nuit dont ces souterrains vous entourent, vous vous rappelez ce vers de Virgile : « Ici tout fait frissonner et le silence même est rempli d'épouvante. »

Il faut bien se figurer ces sombres cavernes ; mieux que cela, il faut les avoir visitées pour se faire une idée de ce qu'y furent les chants des premiers chrétiens. L'effet est encore plus saisissant et plus vrai quand on y pénètre avec un groupe de pèlerins catholiques. La caravane s'avance lentement dans ces galeries étroites, comme jadis les fils des saints lorsqu'ils y rapportaient les corps de ceux qui venaient de mourir pour la foi, ou qu'ils célébraient les

augustes mystères. On croit entendre résonner sous ces voûtes qu'emplissent seize siècles de silence, les pas des générations héroïques qui les ont parcourues. Nulle part à Rome nous n'avions encore rencontré une aussi vive apparition des premiers âges du christianisme : l'émotion dominait la pensée, et nous marchions sans rien dire, sans même pouvoir prier, quand un pèlerin entonna l'hymne des martyrs. Aussitôt toutes nos voix s'unirent à la sienne, et la mélodie, répercutée par les mille couloirs du sombre labyrinthe, nous revenait de tous côtés affaiblie, idéalisée, pleine de mystères. Des sanglots se mêlaient à nos cantiques, et l'on eût dit qu'en les répétant, l'écho traduisait toutes les tristesses de la terre et toutes les joies du ciel. Autrefois, à travers ces mêmes chemins brisés et sinueux, de longues processions défilaient, comme nous, un flambeau à la main et chantant des hymnes. Si ces chants n'ont pas laissé de traces certaines, du moins il est aisé d'en imaginer le caractère ; les sons que redisaient les plis et replis de ces étranges sentiers qui s'entrelacent à l'infini, devaient nécessairement être simples, le rhythme grave et lent, et l'on comprend que les harmonies les plus faciles devaient être les plus belles dans ce palais de la mort et de l'espérance.

Néanmoins ces origines restent obscures, ces premiers bégaiements incertains. Saint Jean Chrysostome fait remonter aux apôtres l'emploi du chant dans les cérémonies, et Eusèbe affirme que saint Marc enseigna le chant aux premiers chrétiens de l'Égypte; mais on ignore ce qu'était ce chant. D'après les Pères de l'Église, on peut supposer qu'il dût se plier au génie particulier de chaque nation. La musique des Romains diffé-

rait peu de la musique des Hellènes à qui ils avaient emprunté cet art ; d'où l'on peut conclure qu'à Rome comme en Orient, l'harmonie grecque fut en général la base de la cantilène sacrée. On retrouve dans le plain-chant, au moins quant à l'idée musicale, les plus célèbres mélopées grecques.

« Divinement investie de la mission de restaurer toutes choses dans le Christ, *instaurare omnia in Christo* », l'Église, héritière née de la culture antique, nous apparaît, dès son origine, s'adonnant avec une largeur de vues et une compréhension admirables à son grand œuvre de rénovation universelle.

« Jalouse de ne repousser personne de son sein et de ne laisser se perdre aucun des trésors accumulés par l'humanité, sous l'action trop souvent ignorée, il est vrai, mais néanmoins souveraine de la Providence, elle se plie autant qu'elle le peut à la civilisation des divers peuples. Elle emprunte à l'architecture en vigueur les éléments de ses temples ; adapte aux exigences du culte les costumes nationaux ; prêche le Christ dans la langue de Jérusalem, d'Athènes et de Rome ; et va jusqu'à combattre les pratiques superstitieuses des cultes idolâtres par des cérémonies liturgiques propres à remédier au mal radical qui les entache, tout en gardant le bien auquel elles doivent leur attrait. Fidèle au même principe, elle n'hésite pas à chanter Jéhovah, le Christ et la Madone dans le même idiome musical, purifié sans doute, qui retentit en l'honneur de Jupiter, d'Apollon et de Cybèle [1]. »

Mais en adoptant les mélodies gréco-romaines

1. Dom Laurent Janssens.

l'Église aussitôt les modifia, les épura de tout alliage incompatible avec son culte austère, les combina avec les inspirations de l'art juif et, grâce au chant habituel des psaumes, introduisit chez le peuple chrétien le goût prédominant du rhythme libre, tel qu'il avait été transmis par les chantres d'Israël.

« Toutefois, ce que l'Église infusa de plus nouveau à l'art emprunté de Rome et d'Athènes, ce fut, sans contredit, l'esprit nouveau dont elle était née elle-même ; ce fut cette spiritualité qui joignait à la fougue ardente des voyants de l'Ancien Testament, la douceur compréhensive de son divin Fondateur. De là, ces mélodies si simples, si candides, mais en même temps si chaudes, si entraînantes, si éminemment populaires, que les hymnes chrétiennes et les autres textes liturgiques firent éclore comme spontanément, et qui devaient un jour enfanter la musique moderne. Sans ce nouvel affluent, jamais la musique gréco-romaine ne serait devenue ce majestueux fleuve d'harmonie, la gloire de ces derniers siècles [1]. »

Le chant liturgique, ainsi fixé par les habitudes chrétiennes, se répéta de catacombes en catacombes, se transmit d'une génération à l'autre et d'église en église jusqu'à ce que le christianisme, sorti des entrailles de la terre, eut partout élevé des temples et des basiliques.

Le germe de l'art chrétien se développa alors avec une magnifique splendeur ; les pieuses cantilènes, sans rien perdre de leur majesté, prennent soudain une allure triomphale ; des accents d'une joie surhumaine s'unissent aux pompes

1. Dom Laurent Janssens.

sacrées dans les sanctuaires du Latran et du Vatican. Tous les sentiments du cœur, combinés avec les inspirations de la foi la plus ardente, trouvent des échos dans le chant liturgique. La mélancolie, la tristesse, les larmes, la joie, le bonheur, la victoire ont leurs hymnes spéciales qui se propagent dans tout l'Occident avec une merveilleuse rapidité.

Mais en se répandant, les mélodies saintes s'altérèrent peu à peu. Cette exubérance de vie, cette efflorescence soudaine subirent un temps d'arrêt ; le chant des fidèles ne put entièrement se soustraire à l'influence des différents systèmes musicaux avec lesquels il se trouva en contact ; insensiblement la fantaisie s'introduisit dans les modulations qui accompagnaient les textes sacrés et porta une sérieuse atteinte à la dignité du chant ecclésiastique.

Dès le quatrième siècle, nous voyons Milan devenir un centre de réforme musicale et le pape saint Sylvestre chercher à remédier aux abus qui s'étaient introduits, en faisant ouvrir à Rome, une sorte d'école normale destinée à former des chantres pour les églises. « Mais le mal était déjà si invétéré, les différences d'église à église étaient si grandes, qu'il fallut procéder à une réforme radicale. On comprit la nécessité d'organiser le chant ecclésiastique d'après des principes fixes, et de tracer les limites exactes dans lesquelles il lui serait désormais permis de se mouvoir. C'était tout un système musical à créer, c'est-à-dire qu'il fallait choisir dans une série infinie de sons musicaux une échelle, une gamme d'une étendue déterminée, et fixer la nature et le mode de succession des intervalles compris entre ces limites. C'est à saint Ambroise, évêque

de Milan, qu'était réservée la solution de ce problème, et c'est lui qui, par conséquent, peut être considéré comme le véritable créateur de notre système musical ; c'est lui, tout au moins, qui en a porté les bases [1]. »

Saint Ambroise, fils d'un préfet des Gaules, avait fait à Rome de brillantes études, il s'était voué à l'éloquence, et tout jeune, avait acquis au barreau un nom célèbre. Il gouvernait paisiblement la Ligurie et s'était fait aimer de son peuple quand un événement imprévu vint subitement transformer sa carrière. Le siège épiscopal de Milan était vacant. Deux partis également puissants se disputaient l'élection avec une violence qui allait amener de sanglants désordres. Ambroise, qui était alors préfet de la ville, parut dans l'église pour calmer l'excitation populaire. Il parlait au peuple avec une éloquence plus entraînante encore que de coutume, quand un enfant jeta ce cri : « Ambroise, évêque ! Ambroise, évêque! » Cette voix de l'innocence parut inspirée, d'immenses acclamations y répondirent et les deux factions se mirent d'accord pour placer Ambroise sur le siège épiscopal de Milan.

Le jeune homme n'était alors que catéchumène; il reçut aussitôt le baptême et, après huit jours de méditation et de prières, il fut ordonné prêtre, et ensuite évêque, le 7 décembre 374. « Alors, dit un écrivain, comme une fleur qui n'attendait qu'un dernier rayon de soleil pour donner tous ses parfums, Ambroise s'épanouit sous la bénédiction qui le fit évêque. Tous les trésors de sa belle âme apparurent au jour. A la fois évêque et homme d'État, occupé des hommes et

1. Marcillac, *Histoire de la musique moderne.*

des sociétés, courant le monde pour y mettre la paix et faire respecter l'honneur par des princes dégénérés, et s'enfermant des heures entières avec des pécheurs qu'il attendrissait par ses larmes; écrivant aux rois des lettres hardies et soupirant, pour les vierges consacrées à Dieu, des chants d'une tendresse et d'une pureté exquises; l'homme de tous les âges, de toutes les positions, de tous les périls, de tous les devoirs, de toutes les vertus, tel que Dieu a fait l'évêque, et que le monde d'alors était heureux de le trouver [1]. »

Quelque temps encore et Ambroise allait couronner sa tête d'une auréole immortelle. Qui ne connaît cette admirable scène où l'évêque arrêta aux portes de sa cathédrale l'empereur Théodose couvert du sang de Thessalonique? Rien de comparable à la grandeur de l'évêque, si ce n'est l'humilité de l'empereur : les âges rediront cette page d'histoire à l'éternel honneur de l'un et de l'autre.

La gloire des persécutés, réservée aux défenseurs de l'Église, ne devait pas manquer à ce magnanime prélat. Un peu avant la fête de Pâques de l'année 385, l'impératrice Justine, au nom de son fils Valentinien, encore enfant, faisait demander à saint Ambroise de céder aux Ariens qu'elle protégeait, une des basiliques occupées par les catholiques : soit l'église Portia, située hors les murs, soit la métropole de la cité où célébrait ordinairement l'évêque.

« Ce n'est pas au prêtre à livrer le temple, » avait répondu le Saint.

Ce refus développa la haine de Justine. Des

1. M. l'abbé Bougaud, *Histoire de sainte Monique.*

soldats furent aussitôt envoyés pour s'emparer de la basilique Portia, et l'église où se trouvait saint Ambroise fut elle-même cernée par les troupes impériales.

Ambroise demeura inflexible. Justine, effrayée de son attitude noble et ferme, parut reculer, mais elle ourdit dans l'ombre un nouveau complot. A quelque temps de là un docteur arien prit tout à coup le titre d'évêque de Milan. Ambroise fut condamné à l'exil, et des soldats eurent l'ordre de se saisir de sa personne.

Comme la première fois, le saint vieillard, avec son peuple, s'enferma dans sa cathédrale. Les fidèles ne quittèrent plus l'église ; fortifiant nuit et jour par leur présence le courage de l'évêque « désarmé, mais invincible [1] ».

Cette espèce de siège dura neuf jours ; ce fut alors que pour occuper pieusement de si longues heures, saint Ambroise introduisit dans l'église de Milan le chant alternatif des psaumes, comme le pratiquait déjà l'Orient, et c'est depuis lors que s'est répandue dans tout l'Occident la coutume de chanter alternativement l'hymnodie sacrée.

On me pardonnera de m'être arrêté à cette étude de la vie et de la vertu de saint Ambroise. La vertu, certes, n'est pas négligeable dans le domaine de l'inspiration et l'on peut affirmer que c'est dans la piété même du Saint, dans sa tendresse de cœur et dans sa fière énergie, qu'il faut chercher les préludes de la belle musique d'église qu'il nous a laissée ; il ne devait pas être seule-

1. Aux églises d'alors étaient attenants plusieurs bâtiments extérieurs : portiques, chambres, vastes salles, galeries et jardins. Ce qui fait entendre comment le peuple pouvait y passer des jours et des nuits de suite. Il y avait des lieux où l'on pouvait manger et dormir avec bienséance.

ment dans la maison du Seigneur, la fleur pleine de parfums, mais encore la lyre aux mystiques accords.

Afin de varier les saints cantiques et de soutenir ainsi l'attention des fidèles, il fit exécuter les ravissantes mélodies, dont il avait revêtu les textes colorés et vibrants de ses hymnes. Elles achevèrent d'enthousiasmer le peuple, et les ennemis, surpris et mécontents, disaient que l'évêque avait ensorcelé la foule par des chants magiques.

Ces cantilènes populaires doucement répétées au pied de l'autel, au milieu du bruit des armes et des clameurs de la foule hostile, sont pleines de fraîcheur et d'élévation ; rien n'y trahit l'angoisse ou l'inquiétude, mais une sérénité de pensées bien peu en rapport avec la situation faite à Ambroise et à son peuple.

Celui-ci dès l'aube faisait retentir les voûtes de la cathédrale de ces belles prières :

Pour chanter ici tes louanges [1],
Notre zèle, Seigneur, a devancé le jour ;
Fais qu'ainsi nous chantions un jour avec les anges
Le bien qu'à tes élus réserve ton amour.

Lève-toi, soleil adorable,
Qui de l'éternité ne fait qu'un heureux jour ;
Fais briller à nos yeux ta clarté secourable,
Et répands dans nos cœurs le feu de ton amour.

Que ce jour se passe sans crime,
Que nos langues, nos mains, nos yeux soient innocents ;
Que tout soit chaste en nous et qu'un frein légitime
Au joug de la raison asservisse nos sens.

---

1. Je n'ai pas besoin de rappeler ici que cette magnifique traduction est de Racine.

Chantons l'auteur de la lumière,
Jusqu'au jour où son ordre a marqué notre fin ;
Et qu'en le bénissant notre aurore dernière
Se perde en un midi sans soir et sans matin.

Voici le gracieux début d'une autre hymne du réveil :

L'astre avant-coureur de l'aurore,
Du soleil qui s'approche annonce le retour ;
Sous le pâle horizon l'ombre se décolore ;
Lève-toi dans nos cœurs, chaste et bienheureux jour !

Quand les voix s'étaient tues, l'évêque célébrait les saints mystères, puis il montait en chaire et disait à son peuple des paroles comme celles-ci : « Je vous vois, mes enfants, plus troublés qu'à l'ordinaire, plus attentifs à me garder et j'en suis surpris. Est-ce parce que les tribuns m'ont ordonné de la part de l'empereur d'aller où je voudrais et avez-vous peur que je vous quitte pour me sauver ? N'ai-je pas répondu qu'il m'est impossible d'abandonner l'église, parce que je crains plus le Seigneur du monde que l'empereur de ce siècle ; qu'on pourra par la force m'arracher au lieu saint, mais qu'on n'en tirera que mon corps et non mon esprit; que s'ils veulent agir en prince, je saurai souffrir en évêque ? Ne vous troublez donc pas ; je ne vous abandonnerai jamais volontairement ; je pourrai m'affliger, pleurer et gémir, mais non pas fuir et quitter l'église. Vous savez bien que j'ai l'habitude de déférer aux empereurs mais non pas de leur céder. »

Ces nobles paroles ranimaient les courages, et les persécutés reprenaient leurs cantiques :

Nous montrons à tes yeux nos maux et nos alarmes,
Nous confessons tous nos crimes secrets ;
Nous t'offrons tous nos vœux, nous y mêlons nos larmes ;
Que ta bonté révoque tes arrêts !

ou encore :

Qu'un saint ravissement éclate en notre zèle,
Guide toujours nos pas ;
Fais d'une paix profonde, à ton peuple fidèle,
Goûter les doux appas !

La journée se passait ainsi ; et, quand venait le soir, les lèvres décolorées du vieillard entonnaient l'hymne de la nuit toute pleine de jeunesse et de poésie. Les riches teints du crépuscule qui faisaient resplendir l'or de l'autel semblent avoir inspiré les paroles et la mélodie :

Tandis que le sommeil réparant la nature,
Tient enchaînés le travail et le bruit,
Nous rompons ces liens, ô clarté toujours pure,
Pour te louer dans la profonde nuit.

Que dès notre réveil notre voix te bénisse ;
Qu'à te chercher notre cœur empressé
T'offre ses premiers vœux, et que par toi finisse
Le jour par toi saintement commencé.

Nous t'implorons, Seigneur : tes bontés sont nos armes ;
De tout péché rends-nous purs à tes yeux ;
Fais que t'ayant chanté dans ce séjour de larmes,
Nous te chantions dans le repos des cieux.

Le peuple électrisé demandait à mourir avec son premier pasteur, et chantait sans cesse ces belles hymnes ambrosiennes dont la plupart sont venues jusqu'à nous.

Cet exemple de sainte résistance et de pieuse exaltation, entretenues par le chant religieux, n'était pas le premier dans les fastes de l'Eglise. De longues années auparavant, un autre confesseur de la foi, le grand saint Athanase, s'était, lui aussi, enfermé durant la nuit, avec son peuple fidèle, dans une église d'Alexandrie. Ils chantaient ensemble le *Magnificat*, et l'on en était arrivé à cette parole : « *Sa miséricorde s'étend de génération en génération sur ceux qui le craignent* », quand la basilique fut subitement cernée par un corps de cinq mille soldats. On pénétra en armes dans l'église, mais Athanase, debout sur sa chaise épiscopale, refusa de se retirer ; il continuait le cantique : « Il a déployé la force de son bras, et confondu les pensées des superbes.

« Il a renversé les puissants de leurs trônes ; il a élevé les humbles. »

Saint Jean Chrysostome engageait de la même manière les catholiques de Constantinople à chanter des hymnes pour s'encourager dans la foi orthodoxe et répondre aux vexations des ariens. « Le psaume que nous avons chanté, dit-il, a réuni toutes les voix en une seule et le cantique s'est élevé harmonieusement à l'unisson. Jeunes et vieux, riches et pauvres, femmes, hommes, esclaves et citoyens, tous nous n'avons formé qu'une seule mélodie. »

Mais personne ne semble avoir compris aussi bien que saint Augustin, la puissance morale de la musique. « Que les chants des hymnes et des cantiques qui retentissaient dans votre église me faisaient répandre de larmes, ô mon Dieu ! s'écrie-t-il, et que j'étais touché d'entendre célébrer vos louanges par la bouche des fidèles ! A mesure que ces paroles toute divines frappaient

mes oreilles, les vertus qu'elles révélaient s'insinuaient dans mon cœur, et l'ardeur de mes sentiments faisait couler de mes yeux une grande abondance de larmes : larmes délicieuses qui furent un des plus doux plaisirs de ma vie. »

Saint Bernard devait exprimer plus tard la même pensée : « Dans les chants de l'Église, les âmes tristes trouvent de la joie, les esprits fatigués du soulagement, les tièdes un commencement de ferveur, les pécheurs un attrait à la componction. Quelque dur que soit le cœur des hommes du monde, en entendant une belle psalmodie, ils ressentent au moins quelque commencement d'amour pour les choses de Dieu. Il en est même à qui le chant des psaumes, écouté par une simple satisfaction naturelle, a fait verser des larmes de repentir et de conversion. »

Et le poète breton du XIXe siècle n'a-t-il pas écrit ces vers expressifs :

Les voix montaient, montaient ; moi penché sur mon livre,
Et pareil à celui qu'un grand bonheur enivre,
Je tremblais; de longs pleurs ruisselaient de mes yeux ;
Et comme si Dieu même eût dévoilé les cieux,
Introduit par la main dans les saintes phalanges,
Je sentais tout mon être éclater en louanges,
Et noyé dans les flots d'amour et de clarté,
Je m'anéantissais devant l'immensité [1].

Les plus éminents docteurs de l'Église ont droit, à des degrés divers, à la reconnaissance des artistes catholiques ; ils ont travaillé selon leurs forces, leur inspiration et leurs talents à la réforme de la musique religieuse. C'est pendant

1. Brizeux.

son séjour à Milan que saint Augustin entreprit son traité *De la musique*, qu'il acheva en Afrique deux ans plus tard. Il voulait, par cet ouvrage, contribuer non seulement au perfectionnement de l'art chrétien, mais encore élever vers Dieu les aspirations de ses amis appliqués à cette étude ; il voulait leur démontrer que de l'harmonie variable des sons et des nombres, l'esprit peut s'élever à l'harmonie immuable et éternelle de Dieu et de ses œuvres.

L'âme ardente et l'esprit juste d'Augustin devaient merveilleusement s'adapter à ce travail à la fois idéal et abstrait. Car « il n'y a aucune incompatibilité, a dit de nos jours un grand poète, entre l'exact et le poétique. Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche à la musique. L'algèbre est dans la musique, et la musique touche à la poésie. » Un ingénieux auteur définit la musique : *La géométrie des sons*. « En tant que science mathématique, dit-il, elle considère les rapports géométriques des intervalles, des tons qui en résultent, et des accords qu'elle en compose ; elle exprime ses rapports par des nombres, pour les représenter à l'esprit avec précision : enfin, elle forme des proportions et des progressions harmoniques pour mettre tout en règle dans ses compositions. »

Newton, selon le même auteur, établit que les sons ont été rangés par le Créateur dans une sorte de tablature naturelle, et d'après son système, les sept couleurs de l'arc-en-ciel occupent, dans la bande colorée, des espaces qui sont entre eux dans la même proportion que les intervalles des sept tons de la gamme.

Ces lois de la musique, comme celles qui régis-

sent l'univers, sont d'institution divine. L'homme ne les a pas inventées, il n'a pu qu'en découvrir l'existence. Dans l'origine, l'usage des notes était inconnu ; le chant s'exécutait de mémoire et se transmettait de père en fils sans le secours d'aucun signe. Comme la parole précéda de longtemps l'écriture, ainsi les peuples chantèrent leurs mélodies longtemps avant de songer à en fixer le souvenir par des signes, et les chanteurs de tous pays cherchèrent durant des siècles le moyen d'écrire leurs pensées musicales.

La légende raconte que deux des plus illustres réformateurs de cet art, Ambroise et Augustin, unirent un jour leurs voix pour exhaler devant Dieu l'excès de joie céleste qui débordait de leurs cœurs.

La circonstance était mémorable ; Augustin venait de recevoir le saint baptême et l'Église de conquérir un merveilleux athlète. On dit que sur la fin de la cérémonie, l'enthousiasme gagnant toute l'assistance, saint Ambroise se leva inspiré et, les bras et les yeux au ciel, chanta :

« O mon Dieu et mon Maître, nous vous louons et nous vous bénissons. »

Saint Augustin, tressaillant, se leva à son tour et continua :

« O mon Père, que toute la terre vous adore. »

Saint Ambroise reprit :

« Que tous les anges, que les cieux, que les puissances de tout ordre vous bénissent. »

Et saint Augustin :

« Que les chérubins et les séraphins chantent à jamais : Saint, Saint, Saint ! »

Et se répondant ainsi l'un à l'autre, comme deux séraphins en une extatique adoration, ils improvisèrent le plus beau des cantiques de l'Église, l'incomparable *Te Deum*.

Si belle que soit cette légende, ce n'est qu'une légende, qu'a longtemps accréditée le nom d'hymne ambrosienne donné au *Te Deum*. L'austère critique restitue à son véritable auteur, Nicetius, évêque de Trèves, au IVe siècle, cet admirable monument de l'enthousiasme religieux.





Saint Augustin, d'après une gravure de la *Vie des Hommes illustres* de Thévet. (Voir p. 54.)

CHAPITRE III.

Le chant grégorien.

« ANS sa marche lente et grave, le plain-chant offre un caractère de majesté calme qui le rend excellemment propre à l'expression religieuse [1]. » Rien n'est plus noble, plus vigoureux, plus élevé que cette musique austère qui sert aux chrétiens à chanter les louanges divines, à faire monter au ciel leurs prières et leurs actions de grâce.

Au pape Grégoire Ier « le seul parmi les hommes qui ait reçu à la fois, du consentement universel, le double surnom de Saint et de Grand », était réservé la mission de donner au chant liturgique cette grave perfection essentiellement propre à tout ce qui touche au culte catholique. A lui revient l'honneur d'avoir composé, choisi et fixé, « ces mélodies fortes, imposantes, élevées, chastes, paisibles, aimables », qui depuis douze siècles prient et font prier. Il semble que les anges eux-mêmes, initiant saint Grégoire aux mystères d'adoration et d'amour du royaume céleste, lui ont inspiré ces pensées mélodiques et suaves, qui expriment, avec une si grande simplicité de moyens, le sens des textes sacrés.

Grégoire, le moine austère, qui s'était longtemps nourri dans le cloître de la contemplation des harmonies divines, Grégoire venait d'être élu pape par la voix unanime du clergé, du sénat et du peuple. Mais, redoutant plus que la mort, le pontificat suprême, il s'enfuit de Rome,

---

1. Lamennais.

chercha quelque solitude inconnue et durant plusieurs jours erra dans les bois jusqu'à ce qu'enfin, il fut retrouvé et ramené à Rome. Comprenant alors que toute résistance était inutile, il s'inclina, en pleurant, sous le joug de la volonté de Dieu et du désir impérieux de ses concitoyens.

Aussitôt après son élection, il fit célébrer, dans l'espoir de détourner le fléau de la peste, une procession de trois jours où parurent pour la première fois tous les abbés des monastères de Rome avec leurs moines et toutes les abbesses avec leurs religieuses. Tandis que le cortège défilait devant lui, il vit apparaître, dit la légende, sur le sommet du môle d'Adrien, un ange qui tenait en main un glaive sanglant. En même temps un concert d'esprits invisibles se faisait entendre ; ils chantaient :

Regina coeli, laetare, alleluia,
Quia quem meruisti portare, alleluia,
Resurrexit sicut dixit, alleluia.

Ora pro nobis Deum, alleluia,

s'écria le pontife en extase.

L'ange alors remit l'épée dans le fourreau, et son image, debout sur le mausolée colossal, lui a donné le nom de château Saint-Ange et perpétue de nos jours encore le souvenir de la vision de saint Grégoire et de l'origine de l'antienne pascale.

Ce fut peut-être à ce moment que le génie de saint Grégoire saisit, dans toute son étendue, l'importance de la musique et du chant dans les cérémonies saintes. Quoi qu'il en soit, « sa mémoire est surtout associée, dans l'histoire du culte catholique, à cette branche de l'art religieux qui

s'identifie avec le culte même, et qui importe le plus à la piété comme à l'innocente joie du peuple chrétien.

« Le nom de *Chant grégorien* rappelle à tous sa sollicitude pour recueillir les anciennes mélodies de l'Église, pour les assujettir aux règles de l'harmonie et les disposer selon les exigences du service divin. Il eut la gloire de donner au chant ecclésiastique ce caractère suave et solennel en même temps que populaire et durable, qui a traversé les siècles et auquel il faut toujours revenir après les aberrations trop prolongées de l'esprit de frivolité et d'innovation. Il dressa lui-même dans son Antiphonaire le recueil des chants anciens et nouveaux ; il composa le texte et la musique de plusieurs hymnes que l'Église chante encore de nos jours ; il établit à Rome la célèbre école de musique religieuse où la Gaule, la Germanie, l'Angleterre, toutes les nations chrétiennes vinrent tour à tour puiser en essayant avec plus ou moins de bonheur de s'assimiler la pureté des modulations italiennes. Une gracieuse légende répandue au moyen âge, montre le grand effet qu'avait produit sur l'esprit de tous ces peuples le service rendu par Grégoire : à l'en croire, c'est en considérant l'attrait exercé par la musique profane qu'il fut entraîné à chercher si l'on ne pouvait pas, comme David, consacrer la musique à l'honneur de Dieu. Et comme il rêvait une nuit à ce sujet, il eut une vision où l'Église lui apparut sous la forme d'une muse magnifiquement parée, qui écrivait ses chants et qui en même temps rassemblait tous ses enfants sous les plis de son manteau ; or, sur ce manteau était écrit tout l'art musical avec toutes les formes des tons, des notes et des neumes, des

mètres et des symphonies diverses. Le pape pria Dieu de lui donner la faculté de se rappeler tout ce qu'il voyait ; et après son réveil apparut une colombe qui lui dicta les compositions musicales dont il a enrichi l'Église [1].

Dans l'Antiphonaire manuscrit conservé à la bibliothèque de Saint-Gall, sous le numéro 390, cette légende est fixée par un dessin naïf ; le pape saint Grégoire dicte des neumes à un secrétaire qui semble très appliqué, tandis qu'une colombe posée sur l'épaule du pontife, semble lui parler à l'oreille.

Dans plusieurs églises et pendant plusieurs siècles on chantait avant l'*Introït* du premier dimanche de l'Avent une prose en l'honneur de saint Grégoire, où se trouvent ces vers :

> Tradidit hic cantum populis normamque canendi,
> Quod Domino laudes referant noctuque dieque.

C'est qu'en effet, depuis saint Ambroise, les essais de réforme de la musique religieuse tentés par lui et ses contemporains, étaient restés stationnaires. La grande invasion des peuples barbares avait amené un bouleversement général, et il est difficile de suivre au milieu de cette époque troublée les vicissitudes du chant ecclésiastique. Saint Grégoire reprit et développa l'œuvre de ses prédécesseurs et constitua le chant d'Église sur des bases qui devaient être désormais immuables. Aux quatre tons que saint Ambroise avait choisis parmi les modes de la musique grecque, et dans lesquels devaient être renfermées les mélodies religieuses, saint Grégoire en ajouta

1. Montalembert, *Les moines d'Occident*.

quatre autres qui vinrent s'y entremêler. Ces huit tons furent adaptés aux diverses formules des chants prosodiques qui se trouvent dans le rituel de l'Église, et fixèrent la manière de lire les évangiles, les épîtres, les leçons de matines et en général tout ce qui doit être récité à haute voix, sans mélodie figurée. Le *plain-chant* est en effet une sorte de « récit mesuré et animé, toujours également grave et mélodieux ». C'est une déclamation harmonieuse, plus propre que la simple parole à émouvoir, et à faire pénétrer dans les âmes le sens des textes sacrés. Ce chant grave, calme, naturel, n'admet pas la multitude d'inventions propre à la musique profane ; sa tranquille beauté est mieux en rapport avec la majesté de l'office divin. De plus, le plain-chant a l'avantage d'être simple et par là facilement populaire ; de là, l'inutilité des tentatives audacieuses faites pour le remplacer.

Selon Adam de Fulde, les différents tons du chant Grégorien ont chacun un caractère distinctif, et expriment des sentiments différents. Il en donne une définition originale dans les vers suivants :

Omnibus est primus, sed alter tristibus aptus.
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

« Le premier s'adapte à tous les sentiments, le second convient à la tristesse ; le troisième exprime l'irritation, et le quatrième, la douceur ; le cinquième dénote la joie, et le sixième, la vraie piété ; le septième s'adresse à la jeunesse, et le huitième, aux personnes sages.

Un auteur contemporain émet une pensée analogue : « Gravité, douceur, onction, variété, telles sont, nous dit-il, les qualités principales du chant Grégorien. La gravité exprime la foi, la crainte, la chasteté, la pénitence ; la douceur traduit l'espérance, l'humilité, la confiance, la paix ; l'onction est le souffle de l'amour, du zèle, du repentir, de la sainte nostalgie du ciel, le parfum de la prière et de la contemplation ; enfin, la variété dans l'unité, la cadence et l'harmonie, achèvent de lui imprimer la marque du beau. »

« Quand on connaîtra, dit un autre, la prodigieuse variété de rhythme, les nombreux ornements dont le plain-chant primitif était pourvu, on comprendra ce qu'il a pu être et les immenses ressources dont il disposait pour émouvoir ses auditeurs et faire pénétrer dans les cœurs les sentiments les plus élevés. »

Saint Grégoire établit à Rome une école destinée à conserver dans leur pureté primitive les traditions du chant ecclésiastique et à former des chantres capables d'en propager partout la théorie et la pratique. Deux bâtiments furent affectés à cette école : l'un près de l'église de Saint-Pierre, l'autre près de Saint-Jean de Latran. Le Pontife attachait tant d'importance à ces études, qu'il s'en réserva la haute direction et ne dédaigna pas d'y enseigner en personne. Trois siècles après sa mort on montrait encore la petite chambre qu'il avait occupée dans l'école de chant fondée près du Latran : on y voyait le lit sur lequel il se reposait en chantant lui-même, et la baguette qui lui servait à corriger les enfants dont il surveillait ainsi l'éducation musicale.

Après avoir réglé le système tonal qui devait régir la musique d'église, saint Grégoire recueil-

lit les chants liturgiques qu'il voulait préserver de toute altération. Il rassembla tous ceux qui s'étaient conservés jusqu'à lui, en ajouta de nouveaux tirés des mélodies grecques et latines, fit subir à ces morceaux divers un remaniement indispensable et prépara ainsi le recueil appelé *Antiphonaire Centonien*, du mot *centon* qui, dans le plain-chant, désigne un morceau composé de traits recueillis de côté et d'autre. Il se divise en deux parties : le *graduel*, qui comprend les chants en usage pendant la messe, et le *responsarial*, auquel s'est appliqué depuis, d'une manière spéciale, le nom d'antiphonaire et qui contient les répons et les antiennes des heures de l'office divin.

Afin de conserver aux siècles à venir ce précieux travail, le pape le fit sceller par une chaîne de fer au maître-autel de la basilique de Saint-Pierre, et défendit, sous les peines les plus sévères, de rien changer désormais à ces chants qui devaient servir de types pour toutes les églises de la chrétienté.

Ces sages et minutieuses précautions ne préservèrent pas absolument le plain-chant de regrettables modifications, mais il n'en a pas moins conservé de grandes et incontestables beautés : il est resté digne du culte divin.

« Le monde vieillira, les siècles couleront, et lorsque le dernier soleil de la terre s'allumera dans le ciel, il éclairera des catholiques chantant l'*In exitu* comme on le chante depuis mille ans, comme on le chantera toujours. Ces mélodies sont à la fois graves et simples, nobles et joyeuses ; mais surtout elles sont populaires et faites pour tous les peuples, pour toutes les conditions, pour tous les âges. Rien de plus facile à chanter, rien de plus aisé à retenir. Dieu, qui a pitié des

petits, a inventé pour eux cette musique qui convient à toutes les voix et s'adapte à toutes les mémoires. Le peuple, qui n'est plus chrétien comme autrefois, sent bien cette beauté de la musique d'église, et, en dépit de toutes les railleries, s'obstine à l'aimer. « Quel chant vous a le plus remué? demandais-je un jour à un ouvrier. — C'est le *Libera*, me répondit-il. Et il se rappelait avec attendrissement le rite de l'Église romaine qui encense le corps du fidèle [1]. »

La musique sacrée, parce que tous la comprennent, a une mission éminemment civilisatrice, c'est une des formes les plus saisissantes de l'apostolat chrétien, une des causes les plus subtiles de ses glorieux triomphes. « L'émouvant épisode de David calmant aux sons du *Kinor* les accès du farouche Saül, me semble moins une scène délicieuse où le royal cytharède apparaît dans toute la fraîcheur de sa poétique nature, qu'un événement symbolique, une prophétie de cette action bienfaisante que les suaves cantiques de l'Église devaient un jour exercer sur les peuples bouillants et emportés des plages occidentales. C'est aux accents des psaumes qu'Augustin et sa phalange de moines apôtres envahissent l'île des Angles, pour en faire, sur l'ordre de saint Grégoire, une île d'anges et de saints. Et quand la nouvelle du plein succès de cette mission lointaine parvient au pontife, qui l'accompagnait nuit et jour de ses vœux et de ses prières, son âme magnanime se traduit en un de ses plus beaux mouvements d'éloquence : « Voici, s'écria-t-il, dans l'enthousiasme d'une sainte ivresse, voici que la langue

1. Léon Gautier.



S. Grégoire le Grand, d'après une gravure de la *Vie des Hommes illustres* de Thévet. (Voir p. 60.)

bretonne, qui, hier encore, n'articulait que des sons barbares, a déjà appris à faire résonner dans les divines louanges l'alleluia des Hébreux! » Quelque temps après, l'évêque-abbé Wilfrid ouvre dans son magnifique monastère de Ripon une école de chant où la noblesse northumbrienne va puiser le goût du beau avec celui de prière. Et lorsque victime, à nouveau, d'une opposition injuste, l'infatigable champion des idées et de l'art romains se voit menacé d'une déposition par l'assemblée de Nesterfield, énumérant les services rendus à la Bretagne au cours de sa carrière déjà longue : « N'est-ce pas moi, demande l'éloquent vieillard, avec une émotion digne de fléchir les cœurs, n'est-ce pas moi qui ai enseigné à la nation des Northumbriens ces douces harmonies de la primitive Église, en réglant les répons et les chants en deux chœurs alternatifs [1] ? »

Ainsi les premiers missionnaires, le crucifix à la main, et le chant sur les lèvres, allaient répandant partout sur leur passage, le prestige enchanté de l'amour de JÉSUS et le charme fascinateur du chant grégorien.

1. Montalembert. Cité par Dom Laurent Janssens.



CHAPITRE IV.

Influence et développement du chant ecclésiastique.


'ADMIRATION qu'inspira le plain-chant contribua puissamment à sa diffusion. Des antiques basiliques aux plus modestes chapelles, partout on entendait le lieu saint retentir du chant inauguré par le grand pape. Ces mélodies journellement répétées devenaient habituelles aux familles chrétiennes ; elles passaient dans les occupations les plus ordinaires du peuple et y formaient comme une seconde langue maternelle : « le laboureur en conduisant sa charrue entonne le joyeux *Alleluia ;* le moissonneur en recueillant ses gerbes sous les feux du soleil se soutient par le chant des psaumes. » Tous préparent ainsi leur cœur à entrer dans la sainte liturgie des grands jours de fête.

Les abbayes bénédictines, où le chant était l'objet d'une prédilection manifeste, avaient des écoles où l'on formait les enfants au goût et à la science des mélodies religieuses. La légende et l'histoire nous ont gardé avec une pieuse complaisance les noms de bardes enfantins, dont quelques-uns devaient passer à la postérité portant au front la double auréole du saint et de l'artiste.

« Tel fut Sulio, ou Ysulio, qui, encore enfant et jouant dans les jardins de son père, le comte de Powys, entendit des moines qui passaient, la harpe à la main, en chantant les louanges de Dieu, et fut si ravi de la beauté de leurs hymnes qu'il voulut les suivre pour ap-

prendre d'eux à composer, et à chanter ces beaux cantiques. Ses frères coururent annoncer sa fuite à leur père, qui envoya trente hommes armés avec ordre de tuer l'abbé et de lui ramener son fils. Mais l'enfant était déjà parti pour l'Armorique et réfugié dans le monastère dont il fut plus tard prieur.

« Tel fut encore saint Hervé, dont le nom mérite de figurer parmi les plus suaves souvenirs de la poésie chrétienne. Il était fils du barde Hyvernion qui avait figuré parmi les nombreux musiciens que les rois mérovingiens aimaient à réunir autour de leur table. Ce barde insulaire avait charmé le roi Childebert, « tant il estoit, » dit le vieux légendaire breton, « parfait musicien et compositeur de ballets et chansons. » Il était venu en Armorique épouser une jeune orpheline du pays de Léon, qu'un ange lui avait montrée en songe, en disant : « Vous la rencontrerez demain, sur votre chemin, près de la fontaine. Elle s'appelle Ravanonn. » Il la rencontra en effet ; elle était de la même profession que lui, elle chantait : « Quoique je ne sois qu'une pauvre fleur du bord de l'eau, c'est moi qu'on nomme la petite reine de la fontaine. Il l'épousa, et de ce mariage naquit un enfant aveugle que ses parents avaient nommé Hervé ; c'est-à-dire *Amer*, et qui dès l'âge de sept ans parcourait le pays et demandait l'aumône en chantant des cantiques composés par sa mère [1]. »

Plus tard l'orphelin aveugle choisit la vie cénobitique ; il apprit à exceller dans le chant et fut placé à la tête de l'école qui joignait son monastère, avec la mission d'enseigner à ses élèves le chant sacré.

1. Montalembert, *Les moines d'Occident.*

Durant sept ans sa mère consentit à le laisser vivre loin d'elle, mais, ce temps écoulé, elle voulut le revoir et disait en approchant du cloître : « Je vois une procession de moines qui s'avance, et j'entends la voix de mon fils; il y en aurait mille chantant tous à la fois, que je distinguerais celle de mon Hervé. Je vois mon fils habillé de gris avec une corde de cuir pour ceinture. Dieu soit avec vous, mon fils. Quand avec l'aide de Dieu je monterai au ciel, vous serez prévenu, vous entendrez chanter les anges. »

Le soir même de cet heureux revoir, elle s'endormit du grand sommeil ; et son fils, le chantre et le barde monastique, entendit les anges qui célébraient dans le ciel de pompeuses funérailles.

De longues années se passèrent encore, puis Dieu révéla à Hervé qu'à son tour il allait mourir. Trois jours avant sa fin, le moine aveugle, enfermé dans la petite église de son monastère des bois, fut ravi en extase. Ses yeux s'ouvrirent pour contempler le ciel et il chanta ce dernier cantique: « Je vois le ciel ouvert; le ciel, ma patrie, je veux m'y envoler... J'y vois mon père et ma mère dans la gloire et la beauté, je vois mes frères, les hommes de mon pays. Des chœurs d'anges portés sur leurs ailes, volent autour de leurs têtes comme autant d'abeilles dans un champ de fleurs.»

« Hervé, le moine aveugle, est resté jusqu'à nos jours le patron des chanteurs mendiants qui chantent encore sa légende en vers bretons, et l'on a montré longtemps dans une petite église de Basse-Bretagne le berceau de chêne vermoulu où l'endormirent de leurs chansons le barde et la femme poète que Dieu lui donna pour père et pour mère [1]. »

1. Montalembert.

Une autre douce légende nous montre une mère pleurant son fils unique près de la fameuse abbaye d'Agaune élevée en l'honneur de saint Maurice. L'enfant, bien jeune, s'était fait religieux et était devenu habile à chanter l'office liturgique ; mais il tomba malade et mourut. Sa mère désespérée vint l'ensevelir et chaque jour elle revenait sur sa tombe prier et pleurer.

Une nuit, elle vit en rêve saint Maurice qui cherchait à la consoler. « Non, non, répondait-elle, tant que je vivrai, je pleurerai mon unique enfant. — Pourquoi le pleurer comme s'il était mort, répliqua le Saint ; il est avec nous, il jouit de la vie éternelle, et demain aux matines du monastère tu entendras sa voix parmi le chœur des moines ; et non seulement demain, mais tous les jours et tant que tu vivras. »

La mère se leva et attendit avec impatience le premier coup de matines pour courir à l'église du monastère. Le chantre ayant entonné le répons, lorsque les moines en chœur eurent repris l'antienne, la mère reconnut aussitôt la voix de son fils. Elle remercia Dieu, et chaque jour, trompant sa douleur et sa tendresse, pendant le reste de sa vie, dès qu'elle s'approchait du chœur, elle entendait la voix de son cher enfant se mêler à la pieuse harmonie du chant liturgique.

C'est ainsi que d'âge en âge les voix jeunes et pures ont paru plus dignes de chanter dans le temple les louanges du Seigneur, parce qu'elles nous semblent se rapprocher davantage de la voix des anges.

Les monastères irlandais étaient, eux aussi, des centres artistiques où allaient s'instruire les enfants et s'inspirer les poètes-musiciens. « Une

fois bénis et transformés, dit un vieil auteur, les chants des bardes devenaient si beaux que les anges de Dieu se penchaient au bord du ciel pour les écouter ; et l'on s'explique ainsi pourquoi la harpe des bardes est restée le symbole et le blason de l'Irlande catholique. »

« Alors, comme depuis, le goût et la pratique de la musique étaient à l'état de passion nationale chez le peuple irlandais. Les missionnaires et les moines, leurs successeurs, s'étaient, eux aussi, imprégnés de cette passion et surent promptement l'adapter à la conduite et à la consolation des âmes. Une agréable légende dessine bien l'influence de la musique appliquée aux chants ecclésiastiques sur la jeunesse irlandaise. Mochuda, le fils d'un grand seigneur du pays de Kerry, gardait, comme David, les troupeaux de son père, dans les grands bois qui couvraient alors cette région aujourd'hui si déboisée. Il fixa, par sa bonne grâce et sa piété, l'attention du duc ou chef de la province, qui le faisait venir souvent le soir pour l'entretenir ; sa femme, qui était fille du roi de Munster, témoignait la même affection au jeune berger. Dans la forêt où il faisait paître ses porcs, un évêque et son cortège vinrent à passer en chantant les psaumes alternativement pendant leur trajet. Le jeune Mochuda fut tellement ravi de cette psalmodie, qu'il abandonna ses bêtes et suivit le chœur des chanteurs jusqu'au monastère où il devait passer la nuit. Il n'osa pas y entrer et resta dehors, mais tout près du lieu où ils avaient leur gîte ; et il put les entendre continuer leurs chants jusqu'à l'heure du sommeil ; l'évêque chanta encore longtemps après que les autres furent endormis. Le pâtre passa ainsi toute la nuit ; le

lendemain, le chef qui l'aimait le fit chercher partout, et lorsqu'il lui fut amené, demanda pourquoi il n'était pas venu la veille au soir selon son habitude : « Mon seigneur, dit le pâtre, je ne suis pas venu parce que j'ai été trop ravi par le chant divin que j'ai entendu chanter au saint clergé ; plût au ciel, seigneur duc, que je fusse avec eux pour apprendre à chanter comme eux ! » Le chef eut beau l'admettre à sa table, lui offrir son épée, son bouclier, sa lance, tous les insignes de la vie opulente et militaire : « Je ne veux, disait toujours le pâtre, aucun de vos dons ; je ne veux qu'une chose : apprendre à chanter le chant que j'ai entendu des saints de Dieu [1]. » On finit par le donner à l'évêque pour qu'il en fît un religieux, et Mochuda devint à son tour évêque et fondateur de la grande cité monastique de Lismore.

Cette fascination exercée par la musique religieuse est de tous les temps et de tous les pays. En écoutant le jeune irlandais, ne croit-on pas entendre le plus célèbre virtuose du XIXe siècle, l'italien Paganini, racontant comment, étant enfant, il passa un jour devant un monastère du nord de l'Italie, d'où s'élevaient des accords d'une expressive douceur. C'était un religieux violoniste, Padre Silvestro, qui jouait un cantique à la Madone. Ému plus qu'il ne l'avait jamais été, le petit Nicolò sonna à la porte du cloître et sollicita la faveur d'être admis auprès de l'artiste. Durant huit jours — les plus beaux de sa vie, disait-il, — il profita dans la paix claustrale des leçons de ce maître ignoré, auquel il reconnut devoir cette ampleur d'archet, cette profondeur

1. Montalembert, *Les moines d'Occident*.



Saint Augustin et ses missionnaires en Angleterre. (Voir p. 66.)

de style qui distinguaient son talent prestigieux. Au cours de ses succès le virtuose tant fêté oublia sans doute quelque peu la pieuse cantilène qui avait donné une nouvelle impulsion à son génie, mais sur sa couche funèbre, sentant l'approche de la mort, la mémoire lui revint. Il fit ouvrir les rideaux pour contempler la lune qui, dans son plein, s'avançait au milieu d'un ciel pur. Le bruissement des arbres troublait seul le silence ; soudain un frémissement s'empara de l'artiste ; la mélodie lointaine vibrait à ses oreilles ; il étendit sa main déjà froide jusqu'au violon enchanté qui avait charmé son existence et il en arracha, en notes suaves, le cantique à la Madone du Padre Sylvestro.

C'était le chant du cygne. Avec ses derniers sons, l'artiste envoya au ciel le dernier soupir d'une vie qui n'avait été qu'une longue et enivrante mélodie.

Comme l'évêque Mochuda, il mourait en chantant la sainte Vierge.

La musique, s'identifiant avec la vie religieuse de l'Irlande, fut comme un des attributs de sa foi et lorsque la réforme cromwellienne poursuivit de sa rage le peuple fidèle, sa fureur s'attaqua d'abord à la harpe des ménestrels. Partout l'instrument fut brisé en haine du catholicisme ; mais, malgré tout, la harpe est restée l'emblème de l'Irlande. Le pauvre paysan se console, aujourd'hui encore, de sa misère et de son oppression séculaire par « la plaintive tendresse et la solennelle douceur de la musique de ses aïeux. » « Si le texte de ces protestations poétiques et généreusement obstinées contre l'asservissement de la patrie irlandaise a péri, la vie intime en a néanmoins survécu dans la pure et pénétrante

beauté des vieux airs irlandais. Leurs accords, leurs refrains d'un naturel, d'une originalité, d'un pathétique inimitables, remuent les plus intimes profondeurs de l'âme et font frémir toutes les fibres de la sensibilité humaine [1]. »

Harpe irlandaise.
IXe siècle.
(Manuscrit de St Blaise.)

Ce ne fut pas en Irlande et dans les Gaules seulement que se développa le goût de la musique religieuse ; partout où pénétrèrent les moines missionnaires, ils ouvrirent des écoles de chant, l'étude de cet art devint une des branches principales de l'enseignement ; il se répandit avec une merveilleuse rapidité et atteignit toute sa puissance d'action le jour où la solennelle beauté du culte catholique fut rehaussée par l'uniformité du rite et du chant romains.

1. Montalembert, *Les moines d'Occident.*



CHAPITRE V.

Les princes et les moines musiciens.



A fable d'Orphée, charmant par ses accords harmonieux les animaux féroces et les divinités infernales, semble une image de la prestigieuse influence exercée par le chant des hymnes et des psaumes sur les rudes et barbares populations de l'Occident : le christianisme s'insinuait dans les cœurs et commençait à régner par l'attrait de ses pures mélodies. L'avènement de Charlemagne acheva de projeter au loin ce merveilleux rayonnement et de faire pénétrer partout le chant de l'Église romaine. Le grand empereur, ami passionné de la musique, avait étudié cet art avec soin et y avait acquis une certaine habileté. Son zèle infatigable et son dévouement à l'Église, joints à cet amour de la musique, lui inspirèrent de nombreuses ordonnances destinées à mettre le chant liturgique en honneur dans toute l'étendue de ses vastes États, et la *Schola* fondée par saint Grégoire, fut la pépinière de chantres qui alimenta les Gaules.

On raconte que lorsque Charlemagne passait devant une église où il y avait cérémonie, il n'hésitait pas à mettre pied à terre et à venir au lutrin unir sa voix à celles des chantres, exigeant que les gens de sa suite en fissent autant. L'école de chant attachée à sa chapelle n'avait pas d'inspecteur plus zélé, plus vigilant que lui ; il s'en était réservé l'organisation et la direction et n'y admettait que des musiciens dont il avait apprécié le talent. Parfois l'empereur prenait plaisir à enseigner lui-même, et l'on a encore du grand

Charlemagne un portrait qui le représente chantant au milieu d'un groupe d'enfants.

Sous cette protection puissante, le chant grégorien commença, dans les pays occidentaux, sa paisible domination et la sainte hymnodie poursuivit son œuvre providentielle. La musique sacrée fit les délices du peuple chrétien, mit les plus sublimes vérités à la portée des simples fidèles et obtint en peu de temps une étonnante popularité.

Ce n'étaient plus seulement les évêques et les moines-missionnaires qui travaillaient à la diffusion du chant sacré ; dans tous les pays devenus chrétiens, les princes soucieux du salut de leurs sujets, secondaient les efforts du clergé, créaient, dotaient des écoles de musique. Bientôt, à chaque abbaye, à chaque cathédrale, fut attaché, comme jadis à Athènes, un odéon, où la jeunesse venait en foule savourer non plus les inspirations artistiques d'Orphée ou d'Apollon, mais les plus pures conceptions de l'allégresse chrétienne. Thèbes jadis s'était élevé aux sons harmonieux de la lyre, et les pierres, nous dit la fable, sensibles à la douceur de ces accents, venaient d'elles-mêmes se placer les unes sur les autres. Ainsi se façonnait le peuple catholique, la Jérusalem céleste dans son humaine manifestation. Les pierres vivantes dont elle est bâtie, taillées, polies, par les mains de l'éternel Ouvrier, venaient, aux sons de la musique sainte, se lier les unes aux autres et s'élever jusqu'au faîte de l'édifice.

C'est ainsi que furent mises à la portée de tous, ces mélodies grégoriennes qui depuis sont restées et resteront à jamais inimitables. Vainement on a cherché à les copier, à les imiter, à en inventer de nouvelles, personne n'y a

réussi. Ces échos de l'antique synagogue, ces soupirs harmonieux des premiers chrétiens, ces œuvres des plus doctes pontifes et des plus saints religieux, qui, du sixième au douzième siècle, enrichirent le chant sacré, n'ont pas d'équivalent. Composés dans l'austérité du silence et du jeûne et dans l'extase de la prière, ils s'adaptent avec une miraculeuse perfection à la forme et au sens des paroles. Par une intuition plus remarquable encore, les compositeurs, prévoyant, calculant d'avance le résultat de leurs travaux, se plaçaient toujours, avec un rare bonheur, dans le mode dont l'élévation ou la gravité, le mouvement ou la manière répondait le mieux à la nature du sujet. Quelle subtilité, quelle finesse dans la différence qui existe entre la messe et les offices, entre le chant de l'introït et celui du graduel ou du trait ; quelle variété de caractère dans les chants de l'offertoire, de la communion, des antiennes, des diverses psalmodies des heures canoniques ; quelle mélodieuse clarté dans la voix qui chante seule, quelle puissance dans les chœurs ! Et tout cela dans la limite de quatre, cinq ou six intervalles, quelquefois, mais rarement, de sept ou de huit. Ce rhythme oratoire, libre, pénétrant, varié, toujours naturel, élégant et facile est vraiment l'âme du chant grégorien, et ce fut une des gloires du monarque qui régna sur les deux rives du Rhin, de mettre tous ses soins à le conserver dans sa pureté primitive.

Lorsque Charlemagne s'aperçut que de graves altérations s'étaient introduites dans le chant liturgique, il usa de tout son pouvoir pour y porter remède. Venu à Rome en 786, pour la célébration des fêtes de Pâques, ce prince eut à régler une violente altercation qui s'était élevée, au

sujet de la musique religieuse, entre les chantres italiens et leurs collègues français. Ceux-ci prétendaient chanter mieux que les romains qui, à leur tour, accusaient les étrangers d'avoir corrompu le chant grégorien.

La dispute fut portée devant le roi, qui dit simplement à ses chantres : « Expliquez-moi quelle est l'eau la plus pure de celle que l'on puise à la source, ou de celle que l'on prend, au loin, dans le courant ? — L'eau de la source, répondirent les plaignants. — Dans ce cas, repartit le roi, il est probable qu'étant plus éloignés de la source même du chant grégorien, vous en avez plus sensiblement altéré les formes. »

Là-dessus, Charlemagne pria le Souverain-Pontife d'envoyer en France deux musiciens érudits chargés de corriger le chant français d'après l'antiphonaire authentique de saint Grégoire et d'enseigner aux chantres de son royaume les véritables mélodies liturgiques; mais, s'il faut en croire la légende, ces artistes du midi rompus à toutes les difficultés de la plus subtile vocalisation, n'arrivèrent pas sans peine à communiquer leur talent aux barbares gosiers des Francs.

Les deux artistes Pierre et Romain, s'étant arrêtés l'un à Metz et l'autre à Saint-Gall, fondèrent dans les monastères de ces villes des écoles, qui devinrent « les plus ardents foyers de l'art grégorien ».

La première de ces écoles surtout vit se succéder dans son sein une longue suite d'artistes et se transmettre de génération en génération le génie musical. Là furent composées de nombreuses hymnes adoptées pour l'office divin et chantées dans les églises pendant le moyen âge.

Ison, Marcel, Rotbert, les Notker, les Eckekordt enrichirent de leurs travaux la sainte liturgie. Et parmi eux Tutilo, qui, après avoir enseigné à la jeune noblesse de France, la peinture, l'architecture, le grec, le latin, l'astronomie et l'art de jouer des instruments à cordes et à vent, charmait ses loisirs en ciselant pour le monastère de Metz une statue en or de la sainte Vierge : œuvre d'un si merveilleux travail qu'on en attribua la perfection à une intervention miraculeuse. Ce génie universel, artiste, orateur et poète est l'inventeur des tropes et l'auteur de l'hymne *Hodie cantandus.*

Hermann Contract, l'un des hommes les plus savants de son temps, qui illustra l'école de Reichenau, comme Tutilo, avait illustré celle de Saint-Gall, est à son tour l'auteur des hymnes *Alma Redemptoris* et *Salve Regina.*

Saint Benoît d'Aniane, saint Dunstan, saint Odon de Cluny cultivèrent avec un remarquable talent la musique sacrée.

La grande sainte Hildegarde interrompait sa correspondance avec le Souverain-Pontife, avec tous les princes, tous les prélats, tous les philosophes de l'Europe pour écrire, du fond de son monastère de Saint-Rupert, soixante-dix mélodies qui « se rapprochent des plus anciennes mélodies grégoriennes pour l'élévation de l'élan et la richesse des jubilations ».

A l'exemple de Charlemagne et des moines, les rois de France et de Germanie répandirent partout la prière liturgique.

Henri II propagea dans tout l'occident le chant du *Credo* à la messe ; Robert le Pieux, dont le dévouement à l'Église est resté célèbre, composa des morceaux liturgiques et offrit au pape

Benoît VIII le répons *Cornelius Centurio* qui fut chanté depuis « en l'honneur du prince des apôtres et du royal compositeur ».

Le peuple, comme les princes, sut comprendre l'importance et la beauté de la sainte hymnodie, il goûta ces chants qui, chacun par son caractère particulier, répondaient aux sentiments les plus intimes et les plus variés des âmes. « Depuis le vénérable Bède expirant aux accents de l'antienne *O Rex gloriae*, jusqu'à saint Philippe chantant à l'autel le *Gloria* entier peu avant de mourir, nous voyons la louange divine occuper le premier rang dans la dévotion des foules comme dans chaque âme chrétienne. Elle est l'aliment indispensable des cœurs pieux. Là, c'est le grand évêque d'York qui charme par la psalmodie du jour et de la nuit la sombre captivité où le retient le vindicatif Egfrid. Ici, c'est l'illustre Odon de Cluny, en route pour Rome, et faisant retentir des accents des psaumes les silencieux défilés des Alpes. Le chant divin consacre les grandes allégresses comme les grandes douleurs. Le *Suscipe me, Domine*, dont les joyeuses modulations accueillent le moine à son entrée dans la famille claustrale, retentit plus ardent autour de sa couche funèbre au milieu des sanglots des suprêmes adieux. Oui, la louange divine est le point de contact le plus sensible entre le ciel et la terre [1]. »

C'est elle encore qui parle au nom de Dieu et réveille dans les cœurs les nobles attendrissements de la charité et du pardon. On raconte qu'en l'an 818, Théodulphe, évêque d'Orléans, l'un des signataires du testament de Charlemagne,

1. Dom Laurent Janssens.



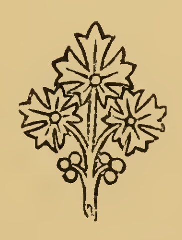
Saint Hervé, moine aveugle. (Voir p. 73.)

était enfermé au château d'Angers pour offenses à l'empereur Louis. Pour tromper sa tristesse et charmer sa solitude, il avait composé l'hymne qui commence par ces mots, que le chœur répète après chaque verset : *Gloria, laus, et honor tibi sit, Rex Christe, Redemptor, Cui puerile decus prompsit Hosanna pium.*

« Gloire, louange et honneur vous soient rendus, ô JÉSUS notre Roi, notre Sauveur, dont les enfants ont célébré le triomphe par de saints cantiques. »

L'évêque captif se mit à chanter ces paroles au moment où le prince, au milieu d'une procession, passait sous les murs de sa prison. La voix descendait, plaintive et résignée, les fidèles versèrent des larmes, et le monarque, ému à son tour, pardonna.

L'hymne est chantée maintenant, chaque année, au dimanche des Rameaux.



CHAPITRE VI.

L'orgue.



LES prières liturgiques chantées à l'unisson par l'assemblée des fidèles semblent être la seule véritable musique qui réponde parfaitement au dogme de l'Église universelle et à celui de la communion des Saints. Néanmoins, dès les premiers siècles de notre ère, bien avant l'apparition de Charlemagne et l'introduction de l'orgue dans les églises, nous voyons des savants et des philosophes poursuivre l'étude de la réunion musicale de plusieurs voix, ou de plusieurs instruments, dans des tons différents et chercher dans la combinaison de ces intonations diverses de plus riches mélodies. C'était un art nouveau qui se faisait pressentir, plus compliqué, plus savant, d'un effet plus puissant, si non plus beau.

L'un des plus illustres et des premiers théoriciens qui s'attachèrent à la recherche de ce que nous appelons aujourd'hui l'HARMONIE, fut un saint, contemporain et ami de Grégoire le Grand. Isidore de Séville eut l'intuition de ce caractère spécial, de cette science des accords, jusqu'alors sans antécédents dans l'histoire de l'art musical et dont, selon les plus graves historiens, les Grecs n'eurent et ne purent avoir aucune idée.

Pendant quarante ans d'épiscopat, il consacra sa science, son zèle et son autorité à la renaissance religieuse, littéraire et artistique de son pays. « Il fut en outre le créateur de cette liturgie espagnole si poétique et si imposante, qui, sous le nom de Mozarabe, survécut à la ruine de l'église Visigothe et mérita d'être ressuscitée par

le grand Ximenès. Écrivain fécond, infatigable et prodigieusement érudit, il rédigea entre autres travaux, l'histoire des Goths, de leur conquête et de leur domination en Espagne. Il a fait connaître Aristote aux peuples nouveaux de l'Occident longtemps avant que les Arabes ne vinssent le remettre en vogue. Il nous a surtout conservé une foule de fragments classiques qui eussent à jamais péri sans lui, en condensant toute la science de l'antiquité et de son temps, les sept arts libéraux, la tradition philologique, la médecine, le droit, l'histoire naturelle, la géographie et jusqu'aux arts mécaniques, dans cette vaste encyclopédie qui, sous le nom de traité des *Etymologies*, ou de l'*Origine des choses*, fut, avec l'ouvrage analogue du moine Cassiodore, le manuel des écoles du moyen âge [1]. » Or, au milieu de ces ouvrages d'un merveilleux savoir, on ne découvre pas sans étonnement un écrit intitulé *Sentences sur la musique*, dans lequel on trouve cette définition de l'harmonie, « une concordance et un arrangement de plusieurs sons ».

Isidore de Séville fait évidemment allusion à la concordance SIMULTANÉE des sons. C'est là la première mention de la musique harmonique, telle que nous la concevons de nos jours, bien avant l'époque où elle fut mise en pratique et entra régulièrement dans les compositions musicales. Dès le VII[e] siècle, cependant, le pape Vitalien avait attaché à sa chapelle pontificale un chœur d'enfants appelés *Symphonistes*, ce qui a fait croire qu'alors déjà l'harmonie avait été introduite dans les chants d'église, mais il est plus probable que ce mot *Symphoniaci* n'indiquait

1. Montalembert, *Les moines d'Occident*.

que l'accord des voix d'enfants, accompagnant à un octave supérieur, les voix d'hommes.

Il semble d'ailleurs établi que l'harmonie fut, dans une certaine mesure, la conséquence de l'introduction en Europe, et spécialement dans les églises, de l'orgue, cet instrument étrange et magnifique, dont l'origine se perd dans la nuit du passé, puisqu'au IVe siècle on écrivait déjà : « Je vois ici une tout autre espèce de tuyaux, car ils ont pris naissance dans un sol de bronze; leurs sons bruyants ne sont point produits par notre souffle, mais le vent s'élançant d'un antre formé de peaux de bœufs, pénètre dans tous les conduits, tandis qu'un artiste vigoureux promène ses doigts habiles sur les touches qui y correspondent, et produit ainsi des sons mélodieux. »

Et saint Augustin méditant cette parole : « Seigneur, je célébrerai vos louanges de la voix et au son des instruments ! Réveillez-vous, ma gloire ; réveillez-vous, ma harpe et ma lyre », ajoute : « le mot *organa* sert à désigner tous les instruments de musique, et l'on appelle *organum*, non seulement cet instrument de grande dimension qui est alimenté par l'air des soufflets, mais tout autre instrument matériel avec lequel on peut accompagner le chant. »

Enfin, Cassiodore lui-même, le moine illustre qui avant sa retraite fut pendant trente ans « l'honneur et la lumière de la monarchie des Goths, le ministre et l'ami de cinq rois », ne dédaigna pas, du fond de son monastère de Vivaria, de s'intéresser à la musique religieuse. A d'immenses études scientifiques, il joignit celle des sept arts libéraux : dans le plan d'étude complet et sévère imposé à ses religieux, aussi bien que dans les détails de la règle monastique,

nous le trouvons attentif à ce qui touche à l'art musical. La psalmodie nocturne, qui caractérisait le culte monastique, lui inspirait ces paroles : « Pendant le silence de la nuit, la voix des hommes éclate dans le chant, et, par des paroles chantées avec art et mesure, elle nous fait retourner à celui de qui la divine parole nous est venue pour le salut du genre humain... Il ne se forme qu'une seule voix de toutes celles qui chantent, et nous mêlons notre musique avec les louanges de Dieu, que chantent les anges, quoique nous ne puissions pas les entendre ». Et poursuivant son commentaire du psaume CL, il nous donne cette description de l'orgue : « Cet instrument, dit-il, est comme une tour construite de divers tuyaux qui, recevant l'air de soufflets, rendent des sons très puissants ; et pour qu'elle produise une telle mélodie, elle est pourvue à l'intérieur de certaines langues de bois, qui, pressées avec art par les doigts des musiciens, font entendre un chant aussi puissant que mélodieux. »

Cependant il ne paraît pas que l'orgue ait été connu en France avant celui que l'empereur Constantin envoya de Constantinople à Pepin le Bref qui se trouvait alors à Compiègne et qui en fit don à l'église Saint-Corneille de cette ville.

Bientôt, il se répandit partout en Europe et devint l'accompagnateur obligé des chants d'église, auxquels il s'adapte d'une manière parfaite. « Le génie religieux a seul pu faire de l'orgue le merveilleux instrument que nous connaissons et qui est l'expression la plus complète à la fois et la plus parfaite de la pensée chrétienne dans l'art envisagé comme forme du culte. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'est que

l'orgue, en vertu d'une destination particulière qui l'associe aux cérémonies les plus augustes et les plus imposantes, est encore, dans un ordre tout à fait différent, c'est-à-dire dans la sphère de la musique proprement dite, investi d'une véritable suprématie, soit comme créateur de l'harmonie, soit comme générateur de l'orchestre et des instruments à claviers, soit comme ayant donné lieu à certaines formes de style, soit enfin à cause de son influence générale sur les progrès et les transformations de l'art. Aussi, tandis que l'orgue résume en lui les traditions ecclésiastiques et liturgiques auxquelles son histoire se lie étroitement, d'un autre côté, il est le pivot autour duquel se déroulent les périodes et s'accomplissent les révolutions de l'art musical. Sacerdotal par sa destination, architectural par sa forme, chef-d'œuvre de l'esprit humain dans sa structure, il est voix et orchestre ensemble ; instrument monumental, il représente ce qu'il y a d'immuable dans les formes du chant liturgique et cet art qui se développe au dehors ; il se modifie d'après cet art et le modifie à son tour. Et malgré cela, l'orgue ne cesse jamais d'être la voix du temple auquel il est incorporé, privilège qu'aucun instrument, aucun orchestre, si puissants qu'ils soient, ne sauraient lui disputer. Il est donc l'intermédiaire entre le temple et la cité ; il est le lien entre le plain-chant et la musique. Placé entre les deux inspirations, il participe de l'une et de l'autre ; il adoucit ce que le premier a de trop austère ; il imprime à la seconde une certaine gravité et la contient dans ses écarts. Il résume l'art tout entier, les traditions anciennes, les progrès actuels. C'est pour cela que la voix unanime l'a investi d'une sorte de magistrature

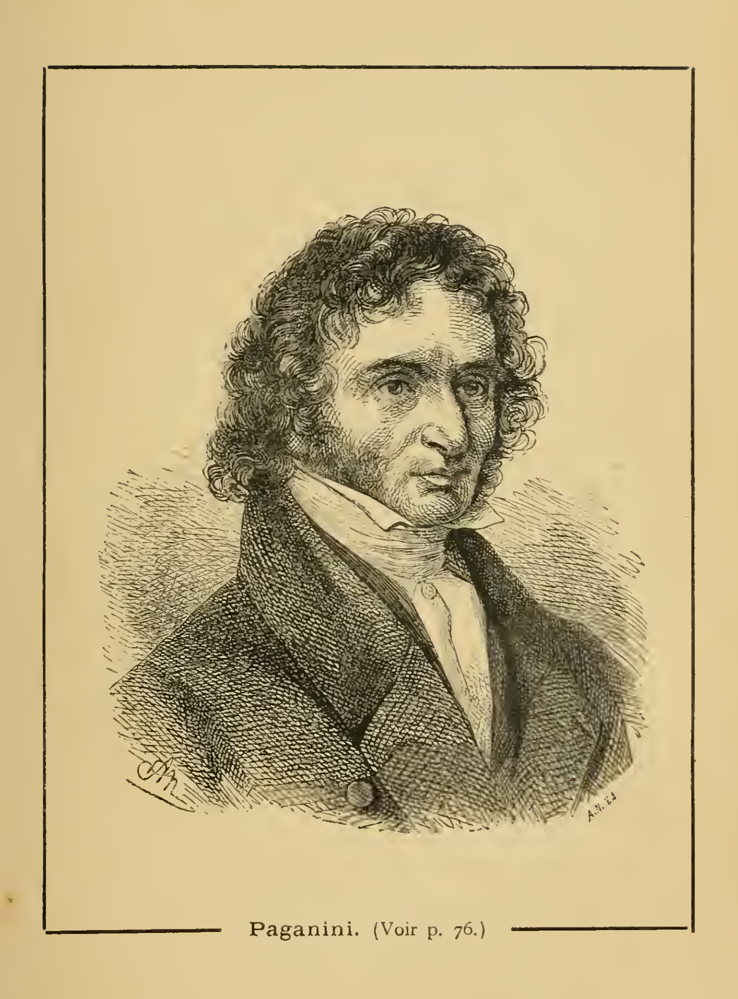
et qu'il est appelé le roi des instruments [1]. »

Comme le plain-chant, l'orgue possède éminemment le calme, la gravité qui convient à la prière; sa résonnance massive, égale, majestueuse fait naître le sentiment de l'adoration, et repose le cœur des agitations du monde ; elle accompagne, incomparablement mieux que les modulations de l'art moderne, les chants qui montent du sanctuaire. L'orgue est la voix de l'Église, et la voix de l'Église est l'écho du monde invisible ; ses accents mâles et sonores sont essentiellement chrétiens et conviennent aux seuls temples du Seigneur.

On n'entend pas va voix profonde et solitaire
Se mêler, hors du temple, aux vains bruits de la terre,
Les vierges à ses sons n'enchaînent point leurs pas,
Et le profane écho ne les répète pas.
Mais il élève à Dieu, dans l'ombre de l'église,
Sa grande voix qui s'enfle et court comme une brise,
Et porte, en saints élans, à la divinité
L'hymne de la nature et de l'humanité [2].

Au dixième siècle, Elphège, abbé de Winchester, fit construire un orgue, le plus grand dont il soit fait mention dans les annales du moyen âge ; il fallait soixante-dix hommes pour le manier. A la même époque, on admirait dans l'abbaye de Ramsey un orgue fort apprécié et depuis lors les moines continuèrent à fabriquer cet instrument. C'est aux moines qu'il dut le perfectionnement de sa construction, et c'est par leurs soins que l'usage en fut généralement introduit. De siècle en siècle on vit se succéder

1. M. d'Ortigne.
2. Lamartine.



Paganini. (Voir p. 76.)

des religieux, véritables artistes, dans la facture de l'orgue.

Aujourd'hui la construction de cet instrument se trouve partout ; il semble que l'art du facteur d'orgues a dit son dernier mot. Certaines de ces orgues sont devenues de véritables merveilles, et l'on cite avec admiration l'orgue le plus grand du monde qui se trouve dans Albert Hall à Londres et a été construit en 1870 par Henri Willis. Il contient cent trente-huit touches, quatre claviers et près de dix mille tuyaux, tous en métal. L'air est fourni par une machine à vapeur. L'orgue de Saint-Sulpice, à Paris, a cinq mille tuyaux et les sons rendus par l'instrument grandiose sont d'une incontestable perfection.

L'orgue eut non seulement ses constructeurs, ses artistes, ses admirateurs, son histoire ; il eut encore ses légendes et ses martyrs.

On raconte qu'au XVIe siècle des troubles violents ayant éclaté à Anvers, les émeutiers envahirent la cathédrale, tandis que l'organiste, David Lybens, caché dans son orgue, semblait tout à la fois lui demander un refuge et lui offrir sa protection. Deux fois déjà, son rare talent célèbre dans tous les Pays Bas, et la prédilection que les gens du nord ont toujours eue pour la musique, avaient préservé l'instrument et l'avaient sauvé lui-même. Ce jour-là, la foule hideuse plus hostile que jamais, se livrait dans l'église à un affreux pillage. Les statues des saints furent renversées, les autels et les stalles brisés, les vêtements des prêtres brûlés en feu de joie au milieu de la nef. Lybens, immobile contre un pilier de l'orgue, voyait en pâlissant cette orgie infernale. Comme pour ajouter à l'horreur de ce spectacle, le ciel s'était subitement assombri, une horrible

tempête enveloppait la ville, le tonnerre avait d'épouvantables craquements, et la lumière de quelques cierges allumés se mêlait à la sinistre lueur des incendies et des éclairs. Les pillards continuaient leur œuvre, et la cathédrale n'était plus qu'un champ de débris, quand un appel brutal retentit :

— Brisons l'orgue !

— Brisons l'orgue ! répéta la foule.

L'artiste tressaillit ; on lui eût demandé sa vie qu'il eût moins souffert.

Brusquement, inconsciemment, sans savoir ce qu'il faisait, il s'assit et préluda.

La voix grave de l'orgue emplit l'enceinte de l'église dévastée ; des accents inaccoutumés firent reculer les misérables ; on eût dit l'orage du Sinaï annonçant aux Hébreux le passage de Jéhovah, et quand les dernières notes, suppliantes comme le cri de la terreur et du repentir se firent entendre, toute la foule fangeuse était à genoux sur les dalles profanées.

Un silence religieux succéda au terrifiant crescendo, mais ce ne fut qu'un instant.

Les révolutionnaires revenus à eux-mêmes, honteux d'avoir hésité, hurlèrent une seconde fois : « Brisons l'orgue ! »

Aussitôt, comme si l'instrument eût été animé, des vibrations nouvelles se firent entendre, mais cette fois, c'était une prière triste et douce, un appel tendre et craintif : on sentait les amertumes d'une âme aux prises avec le malheur.

Les malfaiteurs s'arrêtèrent de nouveau, les yeux pleins de larmes, et David Lybens put croire que le génie du mal était vaincu, mais l'illusion fut de courte durée. « Brisons l'orgue ! » reprit une voix.

David était à bout de forces ; il se sentit près d'expirer.

Pâle, tremblant, il se remit à jouer. Une harmonie sans ordre jaillit par saccades ; c'était le délire d'un agonisant : il ne voyait plus, il n'entendait plus, il jouait, emporté dans un tourbillon vertigineux. Tour à tour superbe, suppliant ou terrible, il riait, pleurait, menaçait. Une sorte d'égarement sublime inspirait ses accents, une force surhumaine l'entraînait, il se livrait tout entier. La foule décidément vaincue jurait de respecter le magique instrument. Tout à coup un accord de déchirante angoisse comme l'adieu d'un mourant se fit entendre, et ce fut tout.

L'orgue était sauvé, mais l'organiste était mort, la foule atterrée s'écoula lentement, il se fit un silence sépulcral.

L'orgue majestueux se taisait gravement
Dans la nef solitaire,
L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
Qui mêle aux cieux la terre [1] !

1. V. Hugo.



CHAPITRE VII.

Gui d'Arezzo.

EMONTONS les siècles dont nous avons trop rapidement suivi le cours à la suite de l'orgue, « cette création spéciale de l'art chrétien, seule digne d'associer sa voix majestueuse aux pompes du seul culte vraiment divin », et après avoir vu les moines du moyen âge habiles dans la facture des instruments et dans les compositions musicales, attachons-nous à ce que fut leur talent dans la haute théorie de l'art.

Le calme, le silence autour de soi, la méditation dans la pensée, et, dans le cœur, la flamme toujours vive et toujours pure de l'amour divin, telles sont les conditions nécessaires à l'inspiration chrétienne. Or, où les trouver plus parfaitement réunies, où trouver ce véritable amour, merveilleux inspirateur de toute véritable beauté, et dont les élans les plus passionnés se sont traduits, dans tous les temps, par les chants de la prière, si non dans les cloîtres où les saintes Écritures, chaque jour psalmodiées, présentent d'immortels exemples de l'harmonie d'amour qui règne entre le ciel et la terre.

Cloîtres silencieux, voûtes des monastères,
C'est vous, sombres caveaux, vous qui savez aimer,
Ce sont vos froides nefs, vos pavés et vos pierres,
Que jamais lèvre en feu n'a baisés sans pâmer.

. . . .

Trempez-leur donc le front dans les eaux baptismales,
Dites-leur donc un peu ce qu'avec leurs genoux
Il leur faudrait user de pierres sépulcrales
Avant de soupçonner qu'on aime comme vous.

Oui, c'est un vaste amour qu'au fond de vos calices
Vous buviez à plein cœur, moines mystérieux !...
Vous aimiez ardemment ! oh ! vous étiez heureux [1] !

Et les éclats de votre joie se révélaient par les saintes cantilènes dont les échos sont venus jusqu'à nous ! Ce sont des moines, aussi zélés que pieux, qui ont contribué à imprimer à la musique religieuse un caractère durable, populaire et sacré, qui ont le plus heureusement travaillé à gagner à l'Église cet art « le plus charmant de tous, celui qui répond le mieux aux besoins de l'âme, qui en exprime le mieux les émotions, qui exerce sur les cœurs l'empire le plus incontestable, quoique le plus éphémère. » Parmi les mieux connus, il faut citer Gui d'Arezzo que son surnom a fait prendre longtemps pour un italien, mais qui, en réalité, est d'origine française.

Les artistes d'alors étaient souvent des saints, presque toujours des moines. Gui fut de son temps : il aima l'art pour l'art et pour Celui qui l'avait fait artiste. Très jeune il entra au couvent de Saint-Maur les Fossés, près Paris, et c'est de là qu'il vint plus tard en Italie, où il vécut quelque temps au monastère de Pompose.

Musicien consommé, doué de bon sens et d'esprit pratique autant que de génie, il fut dès l'abord frappé de tout ce que l'enseignement de la musique renfermait alors de difficultés. La notation aux signes multiples présentait à l'amateur une sorte de hiéroglyphie presque indéchiffrable. Qui de nous ne se souvient avoir vu dans quelque vieille et riche bibliothèque des antiphonaires manuscrits dont les différents signes

1. Musset.

présentaient un ensemble bizarre de virgules, d'accents, de points, de petits traits couchés, obliques ou ondulés? Ces signes souvent modifiés, non seulement de siècle en siècle, mais d'un pays à l'autre, rendaient très difficile l'étude de la musique. Gui se demanda s'il n'y aurait pas mieux à faire, et, abandonnant le domaine des anciennes théories, il se mit à la recherche d'une méthode nouvelle destinée à simplifier la lecture musicale.

A cette époque, Gui quitta Pompose où ses premiers travaux avaient été peu appréciés. Il vint à Arezzo, petite ville du grand-duché de Toscane, fertile en hommes célèbres, sur laquelle l'ombre protectrice de Mécène semble s'étendre de Virgile et d'Horace jusqu'à Pétrarque le gracieux poète et à Jules II, le pape guerrier, ami des arts.

Qui sait si quelque fontaine harmonieuse de l'antique Arétium n'inspira pas au moine français de nouvaux rêves musicaux, comme le murmure enchanté de la fontaine de Vaucluse devait, trois siècles plus tard, révéler à un illustre Arétin des vers incomparables.

Quoi qu'il en soit, ce fut dans cette ville que Gui connut le succès. Les résultats rapides obtenus par l'application de son système, prouvèrent la supériorité du nouveau mode d'enseignement. Au lieu de plusieurs années d'étude jusqu'alors nécessaires pour arriver à chanter à livre ouvert, quelques leçons suffisaient maintenant aux élèves de Gui ; ils devenaient, en un temps relativement très court, d'excellents musiciens.

Ces résultats aussi surprenants qu'inattendus, provoquèrent l'admiration et la célébrité s'attacha

au nom du moine. L'évêque d'Arezzo se fit son protecteur et lui facilita les moyens de continuer ses études et de poursuivre ses recherches. Le pape Jean XIX l'appela à Rome et voulut recevoir de l'humble religieux des leçons de solfège. Le Souverain Pontife, ravi de constater qu'après une seule leçon il avait pu chanter à première vue une mélodie inconnue, dans un antiphonaire noté d'après la nouvelle méthode, renvoya ce maître habile comblé de magnifiques témoignages de sa bienveillance.

Le plus remarquable des ouvrages de Gui d'Arezzo est intitulé : *Micrologue ou petit traité des règles de l'art musical :* il offre un tableau complet de l'état de la musique au XIe siècle. Quelques années auparavant l'abbé Rathold, du couvent de Corbie, avait mis en usage le système des notes modernes ; Gui d'Arezzo établit l'échelle des intonations diatoniques et se constitua ainsi l'inventeur du solfège.

Quelques savants modernes ont prétendu que les lignes de la portée et le nom des notes étaient employés avant Gui, et qu'il a simplement fait usage, avec intelligence, de tous les procédés connus, rendant ainsi à la musique le grand service d'introduire dans son enseignement la lucidité pratique qui est propre au génie italien.

Dans l'un et l'autre cas, Gui d'Arezzo reste digne de la gloire qui s'est attachée à son nom et la manière dont il simplifia la notation doit être considérée comme une immense découverte pour la propagation de l'art musical. Antérieurement à ses travaux, les sept sons de l'octave étaient représentés par les lettres *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g ;* de plus, aucun instrument connu ne pouvait donner l'intonation. Le *monocorde*, instrument à



Buste de Charlemagne. (Fin du moyen âge.)
(Voir p. 81.)

une corde unique, dont on se servait ordinairement, ne donnait qu'un seul son. Gui perfectionna l'instrument. Il fit graver, sur une table, à intervalles égaux, les lettres représentatives des sons. En face de la lettre, ou note, que l'on cherchait, on plaçait un chevalet mobile et la corde donnait l'intonation [1]. Ce fut encore le même pieux et savant bénédictin qui inventa un exercice appelé mnémonique, qui consistait à apprendre par cœur un chant connu dans lequel se trouvait successivement toute l'échelle des sons. La syllabe sous laquelle la note était placée devenait le nom de cette note et de toutes les notes semblables.

La mélodie type, l'air régulateur, dont se servait notre moine, dans son école, était celui de l'hymne à saint Jean-Baptiste, chant très populaire alors, dont on a choisi la première syllabe des premiers vers pour en former les noms des notes de la portée musicale.

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum
Sancte Johannes.

Ainsi fut substituée la série des syllabes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, aux lettres alphabétiques du

1. Le monocorde à chevalet mobile était connu des anciens Grecs. Ce fut probablement Gui d'Arezzo qui y fit adapter une sorte de touches, pour en faciliter l'emploi dans l'enseignement du chant.

système grégorien qui peu à peu tomba en désuétude [1].

La gamme et les moyens d'étude imaginés par Gui d'Arezzo n'étaient certes pas parfaits, puisque sa méthode ne donnait pas le *si* nécessaire au complément de l'octave ; et néanmoins on ne peut se défendre d'une profonde admiration pour son génie inventif, quand on songe qu'après lui, il a fallu près de six siècles de tâtonnements pour arriver à compléter son système : la note *si* ne fut trouvée qu'au XVIIe siècle [2].

Grâce à l'impulsion donnée par le moine de Pompose, les études musicales firent, dès ce moment, de rapides progrès ; les écoles régulières de plain-chant se multiplièrent, et l'éducation musicale se vulgarisa.

En outre, il nous a laissé de précieux renseignements sur la *diaphonie* qui n'était autre chose que les premiers bégaiements de la science de l'harmonie entrevue par Isidore de Séville.

Gui cependant n'est ni l'inventeur de la diaphonie, ni le précurseur de l'harmonie, comme quelques-uns l'ont dit. Cet honneur revient à Hucbald, moine de Saint-Amand, qui vivait au IXe siècle, et qui, le premier, a fait connaître une méthode et donné des exemples de l'harmonie diaphonique. Depuis lors, tous les auteurs qui ont écrit sur le chant ecclésiastique, consacrent une partie de leurs ouvrages et de leurs recherches à la musique simultanée.

---

1. La notation alphabétique a néanmoins été conservée par la musique allemande et anglaise.

2. L'origine du *si* est controversée. Quelques-uns l'ont attribué au musicien français Lemaire, mais il semble que déjà Anselme de Flandre aurait généralisé l'emploi de cette note dès le seizième siècle. Le nom en est formé probablement par les initiales *S. J.* de *Sancte Johannes* de l'hymne.

La seconde moitié du XIe siècle peut donc être considérée comme une époque décisive pour l'art de la musique. On était entré franchement dans cette voie, fidèlement suivie depuis la simplification du système musical, qui ne tarda pas à devenir abordable et intelligible au plus grand nombre. Jusque-là, de nombreux théoriciens semblaient avoir pris à tâche de faire de l'étude de la musique un objet de terreur pour le commun des mortels ; c'était une sorte de science occulte, aux mystères de laquelle on ne pouvait être initié qu'au prix d'un travail opiniâtre et d'un courage persévérant que rien ne devait effrayer. « J'ai cru devoir exposer l'essentiel de ces systèmes, a dit un savant moderne, afin de fournir au lecteur qui aurait envie de s'y casser la tête de quoi contenter son désir. »

Il ne faut, du reste, pas s'étonner s'il a fallu des siècles de musique pour créer un système parfait ou du moins suffisant de notation, quand on songe aux difficultés énormes qu'a dû présenter la simple création d'un système convenable de signes destinés à reproduire le langage parlé. Le problème de la reproduction des sons au moyen de signes conventionnels est de beaucoup plus difficile à résoudre que celui de la reproduction des mots : dans l'écriture alphabétique chaque signe ou lettre n'a à exprimer qu'un son, une inflexion de voix ; les caractères musicaux ont, en plus, à exprimer la durée en même temps que le son. De là, la multiplicité des règles bizarres qui durant des siècles s'opposèrent les unes aux autres, mais ne furent guère moins embrouillées les unes que les autres.

CHAPITRE VIII.

Les MYSTÈRES au moyen âge.

E grand événement des croisades, en inspirant des sentiments nouveaux, révéla des chants d'une forme nouvelle, essentiellement différents par leur rhythme et leur énergie de ceux qu'on avait jusqu'alors entendus. C'est encore la pensée religieuse qui domine, mais il s'y mêle les hymnes guerriers et le bruit des armes : l'allure est franche, décidée ; le soldat semble parfois absorber le chrétien. L'enthousiasme des croisés allant à la conquête de la Ville sainte, se révèle, avec un magnifique élan, dans le cantique du départ:

Jerusalem mirabilis,
Urbs creator aliis,
Quam permanes optabilis;
Gaudentibus te Angelis.

. . . .

Illic debemus pergere,
Nostros honores vendere
Templum Dei adquirere,
Sarracenos destruere.

Quid prodest nobis omnibus,
Honores adquirentibus
Animam dare penitus
Infernis tribulantibus ?

Illuc quicumque tenderit,
Mortuus ibi fuerit
Coeli bona decerpserit
Et cum Sanctis permanserit.

« Jérusalem, ville digne de pitié et cependant la plus heureuse, car les anges te regardent et t'envient.

. . . .

« C'est là qu'il faut aller ! Quittons nos foyers et nos biens; allons conquérir le temple de Dieu et détruire les Sarrasins.

« Que nous servira la gloire, si nos âmes sont un jour livrées aux tourments de l'enfer?

« Allons là-bas ! et si nous mourons en chemin, du moins nous aurons conquis le ciel où nous vivrons éternellement avec les Saints. »

Le rhythme est vif et entraînant; ce n'est plus le lévite, mais le soldat qui chante. Rien de semblable ne se rencontre dans les époques antérieures : c'est le réveil d'un peuple dont la vie semble se doubler. Le goût de la musique chantée et de la musique instrumentale se révèle, ardent, passionné. Alors fleurissent en Allemagne les *Minnesinger* et les *Meistersänger ;* en Italie les *Trovatori*, en France les trouvères et les troubadours. Ceux-ci, hauts seigneurs ou nobles chevaliers, célébraient dans de gracieuses poésies lyriques la beauté de leurs dames ou les exploits des preux. Ces vers réunis en quelques strophes seulement, étaient disposés de façon à être aisément mis en musique et chantés. Les amis du *gai savoir* allaient de castel en castel, redisant leurs chansons et se faisant accompagner de quelque instrument par un ménestrel expérimenté.

Les compositions des habitants du nord affectaient une allure plus grave. C'étaient de longs

poèmes historiques ou épiques qui se chantaient de la manière dont les rapsodes de l'ancienne Grèce chantaient les poèmes homériques. Ces *chansons de geste*, récits légendaires de personnages héroïques, frappèrent l'imagination du peuple, développèrent son goût pour le drame et l'amenèrent peu à peu à ces compositions entremêlées de dialogues parlés et de chant, de prose et de poésie, préludes des opéras comiques et des vaudevilles modernes. Mais à côté de ces débuts de l'art dramatique profane, se trouvait le drame religieux, dont les naïves et pieuses représentations scéniques se donnèrent durant une longue période, dans l'intérieur même des églises.

Dès les jours qui précédaient les grandes époques de Pâques, de Pentecôte, de Noël, on entendait partout des chants gracieux invitant les fidèles à se préparer à la solennité qui s'approchait. La fête de Noël surtout, plus joyeusement fêtée que toute autre, inspirait les poètes, cachés sous les arcades du cloître.

Tout est simple, original, singulier même dans ces ballades que l'on chantait à la veillée, en attendant l'heure des saints offices de la nuit. Lorsqu'on avait placé, en grande cérémonie, dans le vaste flanc de la cheminée, la bûche de Noël, tout le monde se mettait à genoux, l'aïeul jetait dans le foyer quelques gouttes d'eau bénite, et sa main, tremblante de vieillesse, allumait les sarments. La flamme pétillante s'élevait bientôt en gerbes éblouissantes, éclairant de sa joyeuse lumière, les plus obscurs recoins de la grande salle. « Noël, Noël » criaient gaîment jeunes et vieux, et l'on commençait à chanter, soit en latin, soit en français

de l'époque, une de ces naïves chansons, qu'un auteur de notre temps a si heureusement imitées :

Jésus vient de naître,
Allons reconnaître
Pour notre Seigneur l'enfant gracieux
Que Dieu nous envoie ;
Tout est plein de joie ;
Sur la terre on danse, on rit dans les cieux.
Noël ! Noël !
Sur terre on danse, on rit au ciel.
Noël ! Noël !

Prenez, je vous prie,
Pour charmer Marie,
Violons, hautbois, flûte de roseaux
Qu'il est doux d'entendre ;
Au mignon si tendre
Vous apporterez de jolis oiseaux.
Noël ! Noël !
Sur terre on danse, on rit au ciel,
Noël ! Noël !

Dans l'étable claire
Afin de lui plaire
Voleront partout grives et pinsons,
Fauvettes, mésanges :
Le doux roi des anges
Sera tout ravi d'ouïr leurs chansons.
Noël ! Noël !
Sur terre on danse, on rit au ciel,
Noël ! Noël !

Las ! je suis bergère,
Ma bourse est légère,
Mais je veux offrir à ce pauvre amour



Sainte Hildegarde. (Voir p. 85.)

Une chemisette,
Et, pour amusette,
Un lièvre mignon qui bat du tambour.
Noël ! Noël !
Sur terre on danse, on rit au ciel,
Noël ! Noël !

Jésus vient de naître,
Allons reconnaître,
Pour notre Sauveur l'enfant gracieux
Que Dieu nous envoie ;
Tout est plein de joie ;
Sur la terre on danse, on rit dans les cieux.
Noël ! Noël !
Sur terre on danse, on rit au ciel,
Noël ! Noël [1] !

Ce qui caractérise tous ces vieux Noëls, c'est la simplicité, à laquelle se mêle parfois quelque malice et plus souvent des naïvetés bizarres.

La joie des bêtes à la naissance du nouvel enfant.

Comme les bêtes autrefois
Parlaient mieux latin que françois,
Le Coq, de loin voyant le fait,
S'écria : Christus natus est.
Le Bœuf d'un air tout ébaubi
Demande : Ubi ? Ubi ? Ubi ?
La Chèvre, se tordant le groin,
Respond que c'est à Bethléem.
Maistre Baudet, *curiosus*
De l'aller voir, dit : Eamus ;
Et droit sur ses pattes, le Veau
Beugle deux fois : Volo ! volo [2] !

1. M. Bouchor. — 2. Le Christ est né. — Où? — A Bethleem. — Allons-y. — Je le veux ! je le veux !

On se réjouissait ainsi jusqu'à ce que fût venue l'heure de se rendre à l'église, où se faisaient d'intéressantes cérémonies vers la fin des matines. L'usage de chanter un office, la nuit, à toutes les fêtes de l'année, s'est maintenu longtemps. Le peuple prenait part à l'action liturgique, et c'est avec un profond regret qu'on a vu disparaître de l'Église ces pompes ravissantes. Noël, seul, a gardé quelque chose de sa poésie nocturne : les heures de la nuit sont encore ravies au sommeil et données à la contemplation des choses saintes; elles ont encore leurs mystérieuses émotions. Si les chants populaires des *vieux* Noëls ne se font plus entendre dans les rues de nos cités, les chants de joie et l'éclat du culte n'ont pas déserté le temple chrétien. Noël est resté par excellence le jour de la joie calme et confiante.

Au moyen âge, prêtres, princes et fidèles rivalisaient de zèle et de ferveur, pour le service des autels et la majesté du culte. Le pape Urbain IV prescrivait l'office de nuit pour la célébration de la fête du Saint-Sacrement ; saint Louis faisait chanter à Nazareth les matines de l'Annonciation en présence de toute l'armée, et nos pères ne donnèrent jamais de témoignages plus touchants de leur piété que durant ces solennités. Le chœur de chaque église devenait une sorte de scène où l'on exposait aux yeux des fidèles les faits et les actes qui ont caractérisé et accompagné les principaux mystères de la Religion. A Noël, on représentait la naissance de JÉSUS et l'adoration des bergers ; à l'Épiphanie, l'apparition de l'étoile et l'arrivée à Bethléem des rois mages ; à Pâques, les diverses circonstances de la Résurrection.

Dans la sainte nuit de la Nativité, après le chant du *Te Deum*, un enfant qui faisait les fonc-

tions de l'ange, répétait les paroles de l'évangile de saint Luc, « *Nolite timere : ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator mundi in civitate David, et hoc vobis signum : invenietis infantem pannis involutum et positum in praesepio.* Ne craignez point : je viens vous apporter une nouvelle qui sera pour tout le peuple le sujet d'une grande joie ; c'est qu'aujourd'hui, dans la ville de David, le Sauveur du monde vous est né. Et voici la marque à laquelle vous le reconnaîtrez : vous trouverez un enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche. »

A cette annonce de la naissance du Christ, sept autres enfants de chœur, placés sur une estrade, chantaient : *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

Dès que les prêtres, qui représentaient les bergers, avaient entendu le verset angélique, ils se dirigeaient vers la crèche, placée au fond du chœur, dans l'abside. Ils s'avançaient la houlette à la main et chantant le répons : *Pax in terris nunciatur.*

Quand les bergers montaient les degrés, deux clercs, venus au devant d'eux, les questionnaient en chantant: *Quem quaeritis in praesepe, pastores?* « Bergers, qui cherchez-vous dans cette étable ? » A quoi ceux-ci répondaient : « Nous venons visiter le Christ enfant ; le voir enveloppé de langes, selon la parole des anges. »

Ces chants finis, les femmes qui entouraient Marie découvraient la crèche et montraient l'enfant, en répétant les paroles du prophète Isaïe ; puis, désignant de la main la mère de l'enfant, elles chantaient :

Ecce Virgo concipiet et pariet filium.

Alors les bergers saluaient la bienheureuse Vierge, en lui adressant ces paroles :

Salve, Virgo singularis,
Virgo manens, Deum paris,
Ante saecla generatum
Corde Patris :
Adoremus eum creatum
Carne matris.

Nos, Maria, tua prece
A peccati purga fece ;
Nostri cursum incolatus
Sic dispone
Ut det sua frui natus
Visione.

Jetant ensuite les yeux sur le berceau, les bergers adoraient l'enfant JÉSUS et retournaient au chœur en chantant :

Alleluia, alleluia :

Jam vere scimus Christum natum in terris, De quo canite omnes cum Prophetis. « Nous savons vraiment que le Christ est né : célébrez-le tous avec les prophètes. »

Et aussitôt commençait, à minuit, la messe *Dominus dixit ad me*, pendant laquelle les bergers dirigeaient le chœur et chantaient le *Gloria*, l'Épître, etc.

Tel était le premier MYSTÈRE liturgique mis sous les yeux des fidèles. Ce spectacle faisait naître dans les âmes profondément croyantes, une très vive émotion. La beauté du sujet, le lieu de la scène, l'heure solennelle de minuit, tout contribuait à exciter la ferveur. Durant toute cette action le chant ne cessait point ; or, ces

chants pieux, répétés par le peuple au milieu de la nuit, dans les sombres et vastes églises du moyen âge, avaient sur les populations de ces temps de foi, une puissance d'impression à laquelle personne ne pouvait se soustraire.

Aucun détail du reste n'était oublié par la foi naïve de nos pères; tout alimentait leur piété, et il n'y eut rien de plus populaire au treizième siècle qu'une messe composée par Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, et désignée habituellement sous les noms étranges de *Messe de l'âne* ou des *Innocents*. Cette curieuse production nous est parvenue intacte, grâce à un précieux manuscrit du temps, superbement enluminé et conservé à la bibliothèque de Sens.

On y trouve la fameuse *Prose de l'âne*, qui se chantait aux portes de la cathédrale et exaltait les mérites de l'âne de Bethléem.

Les strophes de cette singulière mélopée étaient coupées par ce refrain bizarre :

Bel âne, répète amen,
Ne songe plus à ta peine
Hez ! sire âne ! Hez !

Une fête, même religieuse, eût paru terne à nos ancêtres s'ils n'avaient pu donner carrière à leur joie et mêler à l'expression de leur foi, les élans de leur gaîté.

La fête de l'Epiphanie, qui a pour objet l'adoration de l'Enfant-Dieu par les mages venus de l'Orient, guidés par une étoile miraculeuse, forme en quelque sorte, le second acte de la fête de Noël, et se solemnisait par des cérémonies du même genre.

Aux matines du saint jour de Pâques, avant le *Te Deum*, trois femmes à l'entrée du chœur chantaient l'antienne suivante, en se dirigeant vers le tombeau de Notre-Seigneur :

Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti? Qui nous ôtera la pierre qui ferme l'entrée du sépulcre ? »

L'antienne finie, un enfant, sous la figure d'un ange, revêtu d'une aube immaculée et tenant une palme à la main, chantait devant le tombeau :

« *Quem quaeritis in sepulchro, o Christi colæ ?* Que cherchez-vous dans le sépulcre, ô servantes du Christ ? »

Et les saintes femmes répondaient :

« *Jesum Nazareum crucifixum, o Coelicola.* Jésus de Nazareth, le crucifié, ô envoyé du ciel. »

L'ange alors, ouvrant le tombeau, disait :

Non est hic, surrexit enim, sicut dixit : venite, et videte locum, ubi positus fuerat, et euntes dicite discipulis ejus, et Petro, quia surrexit. Il n'est point ici ; il est ressuscité, comme il l'a dit ; venez et voyez le lieu où il était déposé. Allez, dites à ses disciples et à Pierre, qu'il est ressuscité. »

L'ange ayant disparu, les saintes femmes entraient dans le tombeau, n'y trouvaient pas le corps du Sauveur, mais deux anges assis, leur adressaient cette question :

« *Mulier, quid ploras ?* Femme, pourquoi pleurez-vous ? »

Et celle qui représentait Marie-Madeleine répondait :

« *Quia tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum.* Parce qu'ils ont enlevé mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont mis. »

Les deux anges chantaient alors une hymne, et les trois Marie sortant du tombeau voyaient

Notre-Seigneur apparaître au côté gauche de l'autel. Il disait d'une voix suave :

« *Mulier, quid ploras ? quem quaeris ?* Femme, pourquoi pleurez-vous? qui cherchez-vous ? »

Elles se tournaient vivement de son côté et répondaient :

« *Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, et ego eum tollam.* Seigneur, si c'est vous qui l'avez enlevé, dites-moi où vous l'avez mis et je l'emporterai. »

Alors Jésus montrant sa croix, disait doucement :

« *Maria.* »

Et les femmes répondaient en se jetant à ses pieds :

« *Rabboni.* »

Notre Seigneur ayant disparu, les trois Marie se tournaient vers le chœur et chantaient : « *Alleluia, resurrexit Dominus, surrexit leo fortis, Christus Filius Dei.* Alleluia, le Seigneur est ressuscité, le lion fort, le Christ Fils de Dieu s'est levé. » Et l'on entonnait le *Te Deum.*

C'est ainsi que se déroulait l'office du saint jour de Pâques. Or, il faut bien reconnaître que, malgré les difficultés qu'offrait la représentation, dans les églises, de ces scènes religieuses et le peu de temps donné à l'action, ces œuvres liturgiques sont de réelles conceptions du drame, mais on aurait tort de penser que leur introduction date du moyen âge ; bien avant l'époque qui nous occupe, des cérémonies de ce genre étaient usitées dans la plupart des églises.

A notre époque, les jeux de la Passion à Oberammergau ne sont autre chose qu'une tradition conservée de ces anciennes représentations.

Si des milliers de spectateurs, trop souvent

indifférents ou athées, se sont émus et troublés à la vue de ces scènes, à l'audition de ces chants, que devaient être, en des circonstances analogues, les sentiments des chrétiens du moyen âge ?





Innocent III, d'après une estampe de la *Vie des Pontifes* gravée par B. Cavallieri, XVIIe siècle. (Voir p. 130.)

CHAPITRE IX.

Quelques proses liturgiques.



ARTOUT et durant toute cette époque les productions musicales religieuses se multiplièrent. Chaque abbaye, chaque monastère consacra des hymnes spéciales à ses patrons, à son passé glorieux, enrichit les anciens textes de nouvelles modulations, et le rituel de chaque église adopta des formules et des ornementations qui lui furent propres. L'Église, dans son missel commun, a conservé cinq de ces compositions dont l'histoire nous apprend l'origine et nous nomme les auteurs. C'est d'abord le *Victimae paschali* de Pâques, que je citerai entièrement, parce qu'on sent dans cette prose dialoguée, l'art qui fut le berceau des *mystères* ou drames religieux, dont je viens de parler.

Victimae paschali laudes immolent christiani.

Agnus redemit oves, Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.

Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?

Sepulcrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis;

Angelicos testes, sudarium et vestes.

Surrexit Christus spes mea; praecedet vos in Galilaeam.

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere.

Amen. Alleluia [1].

---

1. Que les chrétiens offrent un sacrifice de louange à l'Agneau pascal.

L'agneau a racheté les brebis: le Christ innocent a réconcilié les pécheurs avec son Père.

Cette prose remonte au onzième siècle ; elle est attribuée à un prêtre de la Bourgogne, nommé Wipo, attaché à la cour de l'empereur Conrad II. Adoptée par l'Église universelle, elle est chantée tous les ans et dans toutes les églises, le jour de Pâques, immédiatement avant l'évangile.

L'origine du *Veni sancte Spiritus* de la Pentecôte, dont la composition est attribuée au pape Innocent III, remonte aux premiers jours du treizième siècle.

Le *Lauda Sion* de la Fête-Dieu, poésie dogmatique de saint Thomas d'Aquin, a sa touchante histoire. Le pape Urbain IV, s'inspirant des révélations de sainte Julienne, l'humble vierge de Mont-Cornillon, aux portes de la ville de Liége, avait institué la fête du Saint-Sacrement et ordonné que le corps de JÉSUS-CHRIST, caché sous les voiles eucharistiques, fût solennellement porté en procession dans toutes les cités du monde catholique. Le jeudi le plus proche de la fête de la très sainte Trinité, fut choisi pour cette importante cérémonie.

Le Souverain-Pontife chercha une plume digne de célébrer ce sacrement d'amour. Le nom du docteur angélique s'imposait ; n'était-ce pas lui qui, avec Julienne de Liége, avait fait les plus vives instances pour obtenir l'institution de

---

Entre la mort et la vie a lieu un merveilleux combat : l'auteur de la vie, en mourant, a conquis une vie glorieuse.

Dites-nous, Marie, qu'avez-vous vu en chemin ?

J'ai vu le sépulcre du Christ vivant et la gloire du ressuscité ;

J'ai vu les anges qui en ont été les témoins ; j'ai vu le suaire et le linceul.

Le Christ, mon espérance, est ressuscité ; il vous précédera en Galilée.

Nous savons que le Christ est vraiment ressuscité d'entre les morts : ô Roi vainqueur, ayez pitié de nous.

cette fête? Thomas, du reste, avait pour le Très-Saint-Sacrement de l'autel une ardente piété, et tout faisait présager que ses inspirations ne seraient pas indignes de sa science.

Le grand théologien se mit aussitôt au travail et, guidé par le feu du divin amour, il écrivit l'office entier du Très-Saint-Sacrement, émerveillant ses contemporains et les générations à venir, par la puissance et la suavité de son génie poétique.

Urbain IV, voulant peut-être se réserver de choisir, avait en même temps chargé un fils de saint François, saint Bonaventure, l'ami et l'émule de saint Thomas, d'écrire, sur le même sujet. Le franciscain étant allé faire visite au dominicain, celui-ci lui fit la lecture de l'antienne: « *O sacrum convivium, in quo Christus sumitur, recolitur memoria Passionis ejus, mens impletur gratia, et futurae gloriae nobis pignus datur, alleluia.* O festin sacré, où l'on reçoit JÉSUS-CHRIST lui-même, où la mémoire de sa Passion est renouvelée, où l'âme est remplie de grâces, et où le gage de la gloire future nous est donné. Alleluia. »

Thomas communiqua ensuite à son visiteur le *Lauda Sion* qu'il venait d'achever. Saint Bonaventure, après l'avoir entendu, fut tellement ravi de l'élévation des pensées et de la perfection de la forme, que, prenant le manuscrit qu'il avait préparé, il le déchira, nous révélant ainsi son humilité et l'admiration que lui inspirait la sagesse de saint Thomas.

Il y a en effet dans l'œuvre du Docteur angélique une force, une majestueuse vigueur, une richesse de poésie, une sublimité de pensée, que rien ne surpasse. C'est un feu qui transporte

l'homme au-dessus des phalanges célestes et lui inocule l'ardent désir de manger dignement ce pain sacré. L'explication doctrinale de cet auguste mystère, la perpétuelle menace sur ceux qui en abusent, la prière humble et fervente adressée au pasteur suprême des âmes, qui les conduit dans ces pâturages divins ; tout cela est d'une incomparable magnificence. Tout est inspiré, la musique et les paroles, dans le *Pange lingua*, dans le *Sacris solemniis*, dans le *Lauda Sion*. C'est un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, associant les harmonies du temps et de l'espace aux plus admirables élans de l'intelligence et aux plus vifs tressaillements du cœur.

Cette poésie de saint Thomas est une des plus belles inspirations de la musique d'église : dans le monde entier, et tant qu'il durera, des milliers de voix feront écho aux hymnes du maître angélique.

Pendant que saint Thomas célébrait la divine Eucharistie, un humble franciscain italien chantait la compassion de la très sainte Vierge. Le doux et mélancolique *Stabat Mater* des fêtes de Notre-Dame des sept Douleurs est l'œuvre admirable d'un ami et contemporain du Dante, Jacopone de Todi, dont je veux saluer en passant l'austère et noble figure. Devenu veuf, jeune encore, il distribua sa fortune aux pauvres et entra dans l'ordre des Mineurs, où, par humilité, il voulut toujours rester frère convers. Ses *cantiques* pleins de vie et d'onction, sont encore aujourd'hui justement admirés, mais rien n'égale la prose du *Stabat Mater*, que, depuis près de six siècles, les disciples de la croix chantent avec une émotion toujours nouvelle et toujours profonde.

Enfin, le lugubre *Dies irae*, inspiration digne d'un précurseur de la *Divine comédie*, dont le rhythme et les paroles sont merveilleusement combinés pour jeter dans les âmes un salutaire effroi, pour tirer des cœurs les plus fermés une ardente supplication. La beauté émouvante de cette composition la fit attribuer successivement à saint Grégoire le Grand, puis à saint Bernard et enfin à Ubertus et Frangipani, deux auteurs dequelques autres remarquables poésies religieuses, mais les critiques sont aujourd'hui d'accord pour la restituer à son véritable auteur, Thomas de Celano, religieux franciscain du couvent des Minorites de Mayence.

L'œuvre primitive a subi quelques remaniements, des retranchements, des additions, mais l'ancien texte est gravé sur une table de marbre dans l'église de Saint-François à Mantoue. Le concile de Trente accepta le texte réformé et l'inséra dans le missel, mais l'Église l'avait déjà adopté dans sa liturgie, et l'on pense que le *Dies irae* était chanté aux messes des morts dès la seconde moitié du quatorzième siècle.

Quand le diacre a lu ces paroles de l'épître du jour : « La mort a été ensevelie dans la victoire. O mort, où est maintenant ta victoire ; ô mort où est ton aiguillon ? » les chantres entonnent l'hymne célèbre :

Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

« Jour de colère, jour terrible, où l'univers sera réduit en cendre, comme l'attestent David et la Sibylle. »

Le caractère musical de cette prose s'accorde d'une manière parfaite avec son austère sujet : la mort, la fin du monde, le jugement dernier. Ce chant grandiose et saisissant, triste et solennel, nous décrit d'une façon poignante les terreurs et les joies qui animeront ce dernier épisode de l'histoire du monde ; il nous peint alternativement la béatitude et l'espérance, l'effroi et la désolation, « les dernières paroles de la grande agonie. » Nous entendons tour à tour, les chants célestes de l'amour, les hurlements effroyables et la prodigieuse horreur de l'enfer, la voix enchanteresse des anges et les mélodieux concerts des élus. Et, dans cet effluve de sombre désespoir et de divins rayonnements, la figure du Christ apparaît miséricordieuse et terrible.

Le *Dies irae* n'emprunte rien à la modulation, ni à la musique moderne, c'est un simple produit du chant grégorien, mais d'un rhythme si pathétique, si entraînant, si passionné, qu'il remplit les cœurs d'une indescriptible émotion.

Cette hymne tout à la fois si désespérée et si religieusement suppliante, impressionna vivement les ardentes imaginations du moyen âge ; la légende se mêla à l'histoire, et la tradition enlevant au véritable auteur l'honneur de cette conception hardie, l'attribua à un malfaiteur que ses crimes avaient condamné au dernier supplice.

Un criminel, raconte un vieil auteur, s'avançait lentement vers l'échafaud, suivi d'une immense multitude et assisté de quelques religieux qui récitaient les prières des agonisants. Quand ils eurent dit ces paroles : « Seigneur, délivrez son âme des périls de l'enfer, de la mer de douleur et des autres tribulations », le patient entonna, d'une voix morne et profonde, l'hymne du *Dies*

irae qu'il avait composée lui-même et tracée sur les murs de son cachot. Ces mots lugubres, ces troublants et funèbres accents provoquèrent parmi le peuple une indicible émotion ; les prêtres s'attendrirent, le bourreau hésita, et tous se mirent à pleurer quand le coupable en vint à ce passage si tristement plaintif :

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis :
Gere curam mei finis.

« Suppliant, le cœur brisé et comme réduit en cendres, je vous conjure d'avoir pitié de moi à l'instant de ma mort. »

On sursit à l'exécution du malheureux, et il lui fut demandé copie de son travail. Reconduit dans son cachot, il ne tarda pas à recevoir des lettres de grâce en récompense de son chef-d'œuvre.

Ces cinq compositions, appartenant à diverses époques, sont d'une rare beauté et prouvent que pendant longtemps le chant ecclésiastique conserva, en partie du moins, l'empreinte que lui avait donnée saint Grégoire le Grand. De pauvres moines continuaient l'œuvre de leurs devanciers et composaient « dans le silence du cloître et l'élan de la prière ces immortels chefs-d'œuvre de la liturgie catholique, méconnus, mutilés, parodiés ou proscrits par le goût barbare des liturgistes modernes, mais où la vraie science n'hésite point à reconnaître, de nos jours, une finesse d'expression ineffable, un je ne sais quoi d'inimitable, de pathétique et d'irrésistible, de limpide et de profond, une vertu suave et pénétrante, et, pour tout dire, une beauté toujours

naturelle, toujours fraîche, toujours pure qui ne s'affadit jamais et jamais ne vieillit [1]. »

Les moines eurent en quelque sorte le monopole de ces pieuses inventions ; sans doute parce qu'ayant tout quitté pour ne s'occuper que du ciel qu'ils avaient choisi pour unique patrie, rien des préoccupations ou des tendresses de la terre ne venait plus voiler les inspirations de leur génie, alors comme aujourd'hui, ils pouvaient dire :

Ici viennent mourir les derniers bruits du monde,
Nautonniers sans étoile, abordez, c'est le port.
Ici l'âme se plonge en une paix profonde,
Et cette paix n'est pas la mort...

Comme un homme éveillé longtemps avant l'aurore,
Jeunes, nous avons fui dans cet heureux séjour.
Notre rêve est fini, le vôtre dure encore,
Éveillez-vous. Voilà le jour.

Cœurs tendres, approchez. Ici, l'on aime encore,
Mais l'amour épuré s'allume sur l'autel,
Tout ce qu'il a d'humain à ce feu s'évapore,
Tout ce qui reste est immortel [2].

Ces hommes, qui « voyaient dans leur esprit les heures de l'éternité », entendaient toujours les angéliques concerts : ils s'efforçaient d'en saisir quelques modulations et d'en répéter les accents au peuple chrétien.

Hélas ! dès le treizième siècle, la décadence se fit sentir; il y eut encore des chefs-d'œuvre, témoins ceux que nous venons d'analyser, mais

1. Montalembert.
2. Lamartine.



S. Thomas d'Aquin, d'après une fresque de Fra Angelico. (Voir p. 130.)

c'étaient des rares éclairs dans un ciel qui s'assombrissait. Peu à peu la musique profane réussit à s'introduire dans les églises et à attirer à elle toutes les sympathies. On continua à composer beaucoup, mais les mélodies prirent dès lors une nuance théâtrale ; les artistes perdirent l'intelligence de l'ancien rhythme grégorien ; la transcription des livres choraux se fit avec une déplorable négligence, et, plus tard, l'invention de l'imprimerie, en propageant les défauts introduits par les derniers copistes, contribua à la ruine du chant liturgique.



CHAPITRE X.

L'harmonie. — Les précurseurs de Palestrina.



DES trois éléments constitutifs de la musique, deux seulement ont été connus des anciens : le rhythme et la mélodie. Les travaux du moine Hucbald, les découvertes de Gui d'Arezzo et l'usage de l'orgue furent les premiers promoteurs du troisième de ses caractères : L'HARMONIE, ou science des accords.

Les débuts de cette science nous paraissent aujourd'hui bien sommaires ; cet art nouveau-né garda longtemps les langes et l'hésitation de l'enfance,et les premières combinaisons d'accords présentèrent un caractère barbare qui déchirerait aujourd'hui les oreilles les moins musicales. Néanmoins, c'était toute une révolution artistique qui se manifestait, car, jusqu'alors personne n'avait songé à chanter autrement qu'à l'unisson ou à l'octave.

Organum ou *diaphonie*, tels étaient les noms donnés à cette harmonie de note contre note, à intervalles et à mouvements semblables, et quelquefois mélangés, alors introduits dans le plain-chant.

Peu à peu, cependant, le sens de la simultanéité des sons s'améliora et l'on arriva progressivement à introduire dans le système d'heureuses modifications qui amenèrent de meilleurs résultats. De la diaphonie naquit bientôt le déchant. Celui-ci, contrairement à son aînée, faisait, de la partie harmonique, la partie principale et importante, de sorte que, dans la plupart des cas, le

rôle du plain-chant s'y laissait à peine deviner. Après le déchant, vint enfin le contrepoint, cette harmonie du moyen âge, dont l'objet consiste à disposer plusieurs parties secondaires, autour d'une partie principale invariable, en ayant égard aux diverses valeurs et figures de notes admissibles dans les parties. Le contrepoint, clef de voûte de toute composition musicale, présageait l'harmonie moderne avec ses richesses et ses splendeurs.

L'Église, dans son vaste éclectisme, accueillit avec faveur cette nouvelle manifestation de l'art; elle vit avec joie s'échapper de la source toujours féconde du beau, un second fleuve d'harmonie, dont le cours impétueux avait la puissance et l'entraînement que ne comportaient ni le calme majestueux, ni la tranquille grandeur du premier. Les plis de son manteau protecteur ne sont-ils pas également déroulés sur les rêves suaves du Giotto et sur les divines conceptions de Raphaël ? Le cœur catholique, qui s'émeut devant les fresques d'Assise, sait garder des larmes pour admirer la transfiguration. L'Église encouragea les harmonistes et bénit leurs œuvres. Mais hélas ! avant même d'avoir connu son apogée, l'art musical semblait toucher à la décadence ; la science du contrepoint qui se répandait ne fut pas toujours à l'abri du mauvais goût et du ridicule, et l'on put croire un instant que l'art si noble et si élevé de la musique allait être remplacé par les monstrueuses hallucinations de quelques théoriciens. Le génie inventif de Gui d'Arezzo, en simplifiant la méthode, avait ouvert de nouveaux horizons et provoqué les rêves imprudents de musiciens plus ou moins improvisés, qui voulurent faire une sorte d'art à leur guise,

et dont les productions sans valeur menacèrent l'harmonie entrevue. Le vrai sentiment musical, après s'être développé et maintenu pendant une longue période, allait être étouffé par des conventions arbitraires et maladroites. Comme toujours aux époques de transition, de nombreuses erreurs artistiques se mêlèrent à des travaux de grand prix.

Pendant quelque temps le déchant, agrémenté, surchargé, rajeuni, retrouva une véritable vogue : or, ces compositions formées de plusieurs chants différents qui s'ajustent entr' eux harmoniquement devaient, plus que toute autre construction musicale, favoriser les abus. Le chant ecclésiastique ne tarda pas à être comme enseveli sous les mélodies populaires et l'on en arriva insensiblement à ces conceptions étranges, dont une des plus grandes singularités était que les voix ne chantaient pas sur les mêmes paroles.

Le déchant devint affaire de mode et fut très goûté, non seulement des musiciens, mais encore de l'aristocratie de l'époque. Philippe le Bon, duc de Bourgogne, fonda, nous dit l'histoire, en sa chapelle de Dijon, une messe quotidienne et perpétuelle « à chant et à déchant », et l'on cite un bailli d'Auxerre, prisonnier à Beauvais, qui charmait les loisirs de sa captivité en écrivant son testament où se trouvaient ces vers :

Il me suffira d'une messe,
De *Requiem* haute chantée ;
Au cœur me serait grand liesse,
Si pouvait être déchantée.

Il y eut toute espèce de déchant ; l'un de ceux qui jouit d'une plus grande ferveur fut le déchant à trois voix, appelé faux bourdon par les musi-

ciens français. De licence en licence, on en vint à ces chants fantaisistes dont certains passages ou ornements étaient laissés à l'inspiration du chanteur. On se figure aisément quels fâcheux abus, quel indescriptible désordre devait amener l'emploi fréquent de ces *fioritures* improvisées, mais ce que l'on comprend moins, c'est qu'une pareille musique ait réussi à captiver des âmes chrétiennes.

Les musiciens érudits faisaient en vain éclater leur indignation contre les chantres de leur temps : « De quel front, s'écrie l'un d'eux, de quel front osent-ils déchanter ou composer le *discant*, eux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne se doutent même pas de ceux qui sont plus ou moins concordants, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels endroits il faut les employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'art bien entendu ! S'ils se rencontrent, c'est par hasard ; leurs voix errent sans guide sur le ténor ; qu'elles s'accordent si Dieu le veut ! Ils jettent leurs sons à l'aventure, comme une pierre que lance au but une main maladroite, et qui, sur cent fois, le touche à peine une... Leur musique offusque l'oreille et l'esprit de ceux qui en comprennent les défauts, et au lieu de les charmer, leur cause une impression pénible. Quel abus qu'on puisse prendre un âne pour un homme, une chèvre pour un lion, une brebis pour un poisson, un serpent pour un saumon ! Les concordances sont si bien confondues avec les discordances, qu'on ne peut plus les distinguer les unes des autres. Oh ! si les anciens et habiles docteurs en musique avaient entendu de pareils déchanteurs, qu'auraient-ils dit ?

qu'auraient-ils fait? Certes, ils les auraient blâmés et leur auraient adressé ce reproche: « Ce n'est pas de moi que tu as appris le déchant dont tu fais usage. De quoi te mêles-tu? Tu n'as rien de commun avec moi; tu es mon adversaire et ta musique m'est un scandale. Tais-toi, car tu ne concordes pas, tu délires et tu discordes [1]. »

Mais en dépit de ces vives réclamations et malgré l'intervention du clergé qui se plaint que les fondements des antiphonaires et des graduels sont renversés, le déchant continua de jouir en bien des pays de la faveur populaire et pendant longtemps encore réussit à se maintenir dans un certain nombre d'églises.

De là, à cette autre altération des chants liturgiques, appelée *musique farcie*, il n'y avait qu'un pas. On appelait ainsi une sorte de paraphrase, soit en latin, soit en langue vulgaire, intercalée dans le texte ecclésiastique. Les *Kyrie farcis*, entre autres productions de ce genre, étaient très nombreux et se chantaient de préférence aux fêtes solennelles, sur des airs particuliers. En voici un exemple pour la fête de Noël :

Kyrie
Le jour de Noël
Naquit Emmanuel,
JÉSUS, le doux Fils du Dieu éternel !
Eleison.

Ou cet autre d'une messe à trois voix :

Kyrie, *omnipotens Pater ingenite, nobis miseris* eleison ;
Kyrie, *qui proprio plasma tuum Filio redemisti*, eleison,

1. Cité par Marcillac, *Histoire de la musique moderne.*

Christe, *salus hominum vitaque Angelorum*, eleison.
Kyrie, *Spiritus paraclyte largitorque veniae*, eleison.
Kyrie, *Carismatum dator, largissime clemens*, eleison [1].

On conçoit que ces licences et d'autres plus graves devaient suggérer des idées de réforme. Les ordres religieux et spécialement les cisterciens s'efforcèrent de revenir à la pureté du chant grégorien. Malheureusement on ne se contenta pas de supprimer ce qui était défectueux et irrationnel, la réforme porta plus d'une fois sur le texte original des antiphonaires. Sous prétexte de « conserver les formes essentielles du chant et de supprimer les notes surabondantes », on finit par en changer le caractère primitif et les nouvelles mélodies ne furent plus que les squelettes de ce qu'avaient été les anciennes.

« Lorsqu'on songe à ce grand treizième siècle qui a produit tant d'œuvres admirables ; à la hardiesse ainsi qu'aux beautés de son architecture, à son goût exquis dans tout ce qui tient à la forme ; à la richesse des miniatures de ses manuscrits ; à la perfection du travail dans les meubles, les étoffes et l'ornementation de tout genre ; lorsqu'on se souvient, enfin, que la pensée de l'œuvre du Dante appartient à cette époque, et que c'est alors aussi que Cimabué et Giotto, s'affranchissant du joug byzantin, créent la vraie peinture par l'étude de la nature ; on ne peut maîtriser l'étonnement que fait naître, à la même époque, la musique égarée dans une voie sans issue, et devenue, à force de travail, une des

1. Quelques-unes de ces productions ne manquaient cependant ni de mérite ni de beauté. Dom Pothier en a publié une : le fameux *Kyrie fons bonitatis* dans les *Variae preces* (prières diverses) pour être chantée aux saluts.

plus prodigieuses extravagances où soit tombé l'esprit humain. Et ce qui augmente encore l'étonnement à ce sujet, c'est qu'à la même époque, par suite des révélations de l'Orient aux Croisés, une autre musique, compagne de la poésie, faisait entendre ses accents dans les chants des trouvères. Peu variées de caractères et de formes, ces mélodies laissaient désirer, à la vérité, une allure plus vive et plus libre ; mais, enfin, c'était le chant, le chant si naturel à l'homme et pour lequel on voyait les populations se passionner. Eh bien ! rien de tout cela ne préoccupe les faiseurs de déchants, ni les auteurs qui enseignent les règles de cet art barbare ; ils semblent vivre à part, dans un autre monde. La formation d'un chant est une composition où la fantaisie a sa part, mais où il entre aussi certaines considérations de rhythme, de correspondances de nombres dans les phrases, et du retour de quelques-unes de celles-ci. De tout cela, pas un mot dans les traités de musique de l'époque du déchant ; par la raison que le déchanteur ne compose pas...... [1]. » Il se bornait à ajuster tant bien que mal des airs populaires avec des chants d'église de façon à produire des effets tour à tour ridicules ou grotesques, véritables négations de toutes les conditions naturelles de l'art musical.

Il ne faut cependant pas exagérer la situation; des études récentes prouvent que ces abus furent surtout locaux, qu'ils ne prirent jamais un caractère général et ne furent pas de longue durée. Longtemps avant Palestrina, nous voyons la science du contrepoint grouper autour d'elle

1. Fêtis.

toute une phalange d'artistes brillants ; des maîtres d'un grand savoir et d'un grand talent n'avaient cessé d'épurer par d'irréprochables compositions le goût des peuples chrétiens. Si, dans de nombreuses églises, le chant grégorien avait fait place à une musique toute profane, bruyante, entortillée, sans caractère et sans beauté, si les voix humaines ne s'y faisaient plus entendre que comme un instrument destiné à produire des sons plus ou moins habiles, sous lesquels il n'était plus possible de saisir le sens des textes sacrés, du moins, on n'avait pas cessé d'entendre dans les grandes cathédrales et notamment dans les basiliques de Rome, une musique religieuse vraiment digne de son objet.

Ce qui jusqu'à nos jours avait induit en erreur les historiens et leur avait fait croire à des abus beaucoup plus graves et plus répandus, c'est que plusieurs compositeurs, au lieu d'emprunter leurs motifs au chant grégorien ou à leur propre inspiration, les prenaient dans des chants populaires et avaient le tort de laisser à la messe le titre de la chanson mondaine qui avait fourni le motif. C'est ainsi que le fameux Orlando de Lassus intitulait une de ses messes « *Vinum bonum* » et une autre : « Puisque j'ai perdu. »

Mais en réalité la chanson disparaissait entièrement sous l'édifice polyphonique, et les notes du thême profane n'en étaient plus que l'invisible soutien, « à la manière des tiges de fer tordu que le sculpteur dissimule dans sa maquette pour porter le poids de la terre que sa main modèle. » Si les compositeurs en supprimant ces titres, avaient caché la source de leurs motifs ; ou si, comme le fit plus tard Palestrina, ils avaient intitulé leurs messes : « *sine nomine* »,

on n'aurait pas été alors plus choqué que nous ne le sommes aujourd'hui par la « Messe de saint Augustin » de Witt, qui pourtant a été composée, comme l'auteur en a convenu lui-même, sur un air très connu que les étudiants allemands chantent dans les rues.

Une autre licence—que le concile de Trente a condamnée — consistait à conserver un *cantus firmus* étranger, pourvu que le texte fût en latin et qu'il eût un caractère religieux. Pendant toute la durée d'une messe, une voix chantait par exemple *Ave Maria gratia plena*, tandis que les autres chantaient les paroles du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Credo*. Par l'adjonction de ces chants les paroles liturgiques devenaient moins compréhensibles.

Enfin, l'habitude s'était conservée, dans bien des cas, d'ajouter au texte consacré, des phrases de fantaisie. Ainsi, les compositeurs croyaient faire acte de piété en intercalant les louanges de la Mère de Dieu dans le *Gloria* des messes de la sainte Vierge. « ...... Domine Fili unigete JESU CHRISTE, *Spiritus et alme orphanorum Paraclyte*, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, *primo genitus Mariae Virginis Matris*...... suscipe deprecationem nostram, *ad Mariae gloriam*...... Quoniam tu solus sanctus, *Mariam sanctificans*. Tu solus Dominus, *Mariam gubernans*. Tu solus Altissimus, *Mariam coronans*, JESU CHRISTE.... Seigneur JÉSUS-CHRIST, Fils unique ; *Esprit consolateur et soutien des orphelins*, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père, *premier né de la Vierge Marie*...... recevez notre prière *pour la gloire de Marie*...... Car vous êtes le seul Saint, *qui a sanctifié Marie ;* le seul Seigneur *qui a régné sur Marie;* le seul Très-Haut

qui a couronné Marie, O Jésus-Christ [1]. »

Néanmoins, l'ange qui préside aux divins concerts n'avait pas déserté le lieu saint : les chants en général étaient restés graves, pieux, parfois même ascétiques. Dieu, d'ailleurs, qui veille à la beauté et à la majesté de son culte, avait silencieusement préparé dans l'ombre l'homme de génie dont les inspirations religieuses et les ressources artistiques devaient amener la musique catholique à son plus haut point de perfection.

1. L'usage de ces intercalations était si répandu que nous les trouvons dans les premières œuvres de Palestrina lui-même.



CHAPITRE XI.

Giovanni Pierluigi de Palestrina.

A route qui va de Rome à Olevano, en passant par l'ancienne Gabies, traverse une contrée charmante qui fut plus d'une fois le théâtre de guerres restées célèbres. Le pays offre aux fouilles de l'explorateur une riche moisson de souvenirs s'entremêlant aux beautés de la nature. Les oliviers, les citroniers, les orangers, les bosquets de vignes et de roses, les champs de riz et de blé disputent le terrain aux ruines des monuments antiques; les fûts de colonnes renversés, les fragments de statues, les débris des théâtres, les thermes, les voies romaines, les restes du temple fameux de Junon Gabina disparaissent sous les magnificences de la végétation; les eaux desséchées du lac Régille qui vit la victoire de Posthumius sur les Latins, sont couvertes de verdoyants feuillages et de nénuphars immaculés.

A peu de distance, sur le versant de la montagne qu'éclaire un riant soleil et qu'ombrage une allée de cyprès, il y a une petite localité que les habitants nomment aujourd'hui Palestrina. Ses maisons de modeste apparence s'élèvent sur l'emplacement d'une ancienne cité romaine appelée Prœneste, et la plus grande partie de la ville actuelle est fondée sur des ruines. D'imposantes terrasses, sur lesquelles s'élevait le temple de la Fortune avec son portique semi-circulaire, ses arcades, ses colonnes corinthiennes et ses statues, dorment mélancoliquement sous les constructions modernes. Des lierres, des liserons, de belles angéliques croissent à travers les fissures

et couronnent de fleurs et de fraîcheur ce lointain passé. Les anciens murs d'enceinte relient entre elles les deux parties de la ville; le chemin est fatigant, mais la vue qu'on découvre de *Castel-San-Pietro* dédommage amplement le visiteur. Le regard embrasse d'un coup d'œil la vaste et riche Campagne jusqu'à la mer : au milieu du paysage, la coupole de Saint-Pierre ; à droite, les montagnes de la Sabine et les monts Albains ; à gauche, la vallée du Sacco avec les montagnes du pays des Volsques.

Les anciens vantaient la fertilité de Prœneste, les Romains recherchaient la fraîcheur de ses étés ; Horace célèbre la douceur de ses ombrages et les charmes de son climat ; détruite, puis reconstruite plus tard par Sylla, elle fut au moyen âge le siège de combats sanglants qui la couvrirent de ruines.

C'est là, à l'ombre de ce temple, jadis célèbre, aujourd'hui oublié, en face de ces horizons pleins d'air et de soleil, que Dieu mit le berceau du plus grand musicien de l'Italie.

Giovanni Pierluigi vit le jour en 1526, mais on ignore la date et le lieu précis de sa naissance. Personne ne montre au voyageur la maison dans laquelle il commença la vie, nul ne sait quelle époque de l'année accueillit son premier sourire. Le chant des oiseaux et le murmure des fleurs qui s'épanouissent sous les brises de mai ont-ils formé le premier concert qui vint frapper son oreille inconsciente ; ou bien le bruissement des feuilles qui tombent et les bruyantes rafales des vents d'automne ont-ils bercé son premier sommeil ? Sa mère vint-elle sous les grandioses débris, chercher la fraîcheur et le repos ou leur demander d'abriter son fils contre les âpres bises de

l'hiver ? Nous l'ignorons ; pas un mot ne révèle à la légitime curiosité de l'historien ce que furent les premières années du musicien célèbre. Le berceau des grands hommes, comme les débuts des grandes nations, sont trop souvent enveloppés d'inconnu : ils ne paraissent qu'à l'heure où leur mission commence.

Ce pays, ruiné près d'un siècle auparavant par l'entière destruction de la ville, était resté pauvre. Des masures s'étaient peu à peu élevées sur la masse cyclopéenne des murailles à moitié démolies, ou adossées aux restes croulants de la vieille citadelle, mais le bien-être n'était pas revenu. Les habitants de Prœneste vivaient péniblement, et les enfants quittaient de bonne heure le toit paternel pour aller à Rome mendier ou gagner quelque argent, à l'aide de ces petites industries artistiques si fréquentes en Italie.

C'est sans doute cette circonstance qui a donné quelque apparence de vérité à la légende qui nous montre Pierluigi envoyé tout petit dans la grande ville et recueilli par le maître de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure, qui, l'entendant chanter dans les rues, aurait été émerveillé de sa voix. Mais ce n'est là qu'un récit de fantaisie; ce qui est vrai, c'est que les parents de Pierluigi, plus favorisés que la plupart de leurs concitoyens, étaient dans l'aisance et qu'ils purent faire donner à leur fils une éducation soignée qui développa sa vocation artistique.

Ce fut à Rome de 1540 à 1544 que Pierluigi fit ses études musicales dans l'école qu'avait ouverte Claudio Goudimel, célèbre compositeur français.

A cette époque, les meilleurs musiciens des principales chapelles de l'Italie étaient étrangers, c'est-à-dire Français, Belges ou Espagnols.

Claude Goudimel, né à Besançon en 1810, avait reçu une éducation distinguée qui lui permit d'écrire parfaitement la langue latine. Captivé par l'attrait de la musique, il se voua à cet art et eut pour maître un artiste qui jouissait alors d'une grande réputation, le célèbre Josquin. Goudimel ne tarda pas à surpasser ses maîtres et devint le premier musicien de son temps. Sa perfection dans l'art d'écrire fait pressentir l'artiste incomparable qui devait être la gloire de son école de musique. Il vécut longtemps à Rome, mais revint plus tard dans sa patrie. Lors de la St-Barthélemy (24 août 1572), il fut tué à Lyon, comme huguenot — réel ou supposé — et jeté dans le Rhône.

A l'issue de ses études musicales, en 1544, Pierluigi, âgé de 18 ans, fut nommé organiste de la cathédrale de Palestrina, avec un traitement égal à celui des chanoines.

Un peu plus tard, à l'âge de vingt-et-un ans, il épousa une jeune fille, Lucrézia Goors, dont la famille, comme la sienne, appartenait à la bourgeoisie de sa ville natale.

La même année, les parents de la jeune femme mouraient l'un et l'autre, et notre artiste héritait d'une assez jolie fortune qui devait lui adoucir les soucis matériels de la vie et lui faciliter la poursuite de ses études. Les actes du temps font la nomenclature des immeubles que lui avaient laissés les parents de sa femme ; une maison avec une tannerie et tous les accessoires, le tout libre de dettes ; de plus, des champs, des prés, une vigne, etc.

Giovanni Pierluigi eut trois fils : Angelo, Ridolfo et Hyginius, dont le dernier seulement devait lui survivre.



Palestrina. (Voir p. 151.)

Le siège épiscopal de Palestrina était alors occupé par le cardinal Jean-Marie del Monte, qui sut bien vite apprécier les remarquables travaux du jeune maître de chapelle. Appelé en 1550 sur la chaire de saint Pierre, sous le nom de Jules III, le nouveau Pape laissa s'écouler à peine une année avant de faire venir à Rome Pierluigi, comme maître de chant des enfants de la chapelle Julia.

Charmé, autant que surpris, le jeune musicien répondit à cet appel et, la même année, il était promu à la dignité de maître de chapelle à la basilique de Saint-Pierre. Cette nouvelle situation stimula l'ardeur de l'artiste, et trois ans plus tard, en 1554, il publia son premier livre de messes, dont quatre à quatre voix et une à cinq voix. Encore sous l'influence de l'école où il s'était formé, l'auteur avait écrit dans le style de ses prédécesseurs, mais en introduisant dans son travail une rare perfection de facture. Sous ce rapport, l'une des messes du recueil, qui est écrite tout entière sur le chant de l'antienne *Ecce sacerdos magnus*, est un chef-d'œuvre.

Le Pape Jules III, à qui Pierluigi avait dédié ce premier livre de messes, le récompensa en le faisant entrer parmi les chantres de la chapelle pontificale, sans examen et contrairement au règlement dont le Pape avait lui-même ordonné la stricte exécution dans un décret récent. Le talent supérieur que révélait ce premier travail, avait paru suffisant pour motiver cette exception. La volonté pontificale fut signifiée au collège des chapelains-chantres le 13 janvier 1555. Les nouveaux collègues de Pierluigi l'accueillirent en murmurant et lui donnèrent de fort mauvaise grâce l'accolade d'usage. Une

circonstance spéciale justifiait quelque peu leur mécontentement : le pauvre Giovanni avait plus de génie que de voix et ne pouvait rendre, comme chantre, de bien grands services. On ne lui ménagea pas les paroles dures et les mesquines tracasseries, et il est probable que, de guerre lasse, il se serait retiré, si la haute bienveillance et les encouragements paternels du Souverain Pontife ne l'eussent maintenu à son poste.

Cette protection si précieuse ne devait pas tarder à lui être ravie. Cinq semaines après l'entrée de Palestrina à la chapelle, le 23 mars 1555, Jules III mourut, et cette mort fut le prélude des ennuis successifs qui devaient accabler Giovanni Pierluigi.



CHAPITRE XII.

Les Improperia.



OUT entier à son art, le musicien croyait voir la vie lui sourire et regardait l'avenir avec la sérénité paisible de ceux qui sentent dans leur pensée la flamme du génie et dans leur cœur l'amour de la vertu. Si la mort de Jules III l'avait un instant attristé et troublé, l'avènement de Marcel II semblait justifier ses espérances. Il pensait trouver dans le nouveau Pape qui, ayant eu l'occasion de juger le talent de l'artiste, l'avait apprécié, un protecteur nouveau, aussi dévoué que l'avait été le précédent. Giovanni Pierluigi vit un instant s'agrandir sa destinée, s'élargir son horizon, et, devant cette encourageante perspective, la flamme de son génie allait s'élever plus brillante, quand la mort prématurée du Pontife vint brusquement renverser l'édifice entrevu. Après vingt-deux jours de règne, Marcel II s'endormit dans le Seigneur, et son successeur fut élu le 3 mai 1555. C'était le fondateur de l'ordre des théatins, le cardinal Jean Pierre Caraffa, alors octogénaire.

Caraffa était un grand et austère vieillard, dont l'âge n'avait ni courbé la taille, ni affaibli la volonté. Dévoué sans relâche au maintien du dogme et au rétablissement de la discipline catholique dans toute leur pureté, il avait fait de la restauration religieuse l'œuvre de sa vie.

Aussitôt assis sur le trône pontifical, il exigea que partout, même dans leurs moindres détails, les décrets canoniques fussent respectés. La première attention de son zèle se porta sur sa

chapelle pontificale, où se trouvaient trois chantres mariés, malgré le règlement prescrivant qu'ils fussent tous ecclésiastiques. L'histoire a gardé les noms de ces chantres laïques, qui durent s'incliner devant l'ordre formel du Saint-Père : c'étaient Léonard Barré, Dominique Ferrabosca et notre Palestrina.

Le chagrin de ce dernier fut si vif, que ses collègues sentirent s'éveiller en eux la sympathie qu'ils lui avaient constamment refusée. Ils prirent sa défense, adressèrent au Pape une humble supplique et usèrent de tous les moyens possibles pour obtenir de conserver dans leurs rangs le compositeur distingué que leur avait imposé Jules III.

Tout fut inutile. Le rigide Pontife persista dans sa résolution, et les chantres laïques durent quitter la chapelle. Comme dédommagement, il leur fut accordé une pension mensuelle de cinq scudi et treize baiocchi, soit environ trois-cent-cinquante francs de notre monnaie par an.

Le coup fut rude pour le pauvre Pierluigi, si rude qu'il resta quelques jours comme anéanti et finit par tomber gravement malade. Une fièvre ardente le retint au lit pendant plusieurs semaines, mais si quelque chose put étendre un peu de baume sur sa blessure, ce fut de voir ses anciens collègues, revenus de leurs préventions, lui témoigner autant d'affection et d'intérêt, qu'ils lui avaient montré jusqu'alors d'indifférence et même d'hostilité. Ses ennemis devinrent ses plus fervents admirateurs et travaillèrent à lui découvrir un autre emploi. Un homme du talent de Palestrina ne pouvait d'ailleurs rester longtemps inoccupé dans une ville telle que Rome, où les basiliques sont nombreuses et où la

musique était florissante. On lui offrit la place de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, et dès qu'il fut en état de se remettre au travail, il prit possession de ce poste, qui, certes, n'était pas indigne de son talent. C'était le 1er octobre 1555, deux mois après son départ de la chapelle pontificale.

Quatre années passèrent. Paul IV mourut pieusement le 18 août 1559. Jean Ange de Médicis fut appelé à lui succéder dans le nuit du 25 au 26 décembre de la même année. Il régna sous le nom de Pie IV.

Le caractère doux et affable de ce pontife contrastait avec l'austérité de son prédécesseur. Cardinal et évêque de Milan, il s'était montré si libéral envers les malheureux, qu'on l'avait surnommé le père des pauvres. Néanmoins, la direction imprimée par les derniers papes aux intérêts de l'Église fut religieusement continuée par Pie IV ; le sévère retour aux maximes canoniques reçut une nouvelle impulsion et la question de la musique religieuse fut plus d'une fois agitée.

Pierluigi composait alors quelques-uns de ses plus beaux morceaux. C'est pendant son service à Saint-Jean de Latran, qu'il donna ses fameux *Improperia*, bientôt célèbres dans le monde entier et qui valurent à l'artiste l'amitié et la haute bienveillance du Souverain-Pontife Pie IV.

Dans les compositions antérieures à cette époque, Pierluigi s'était montré le fidèle disciple de Goudimel et des maîtres de l'école néerlandaise; mais grâce aux études sérieuses auxquelles il s'était ensuite livré, grâce aussi aux longues méditations esthétiques, faites sous l'empire de

sa fervente piété, ses idées s'étaient élargies, ses conceptions s'étaient élevées et son génie avait vu s'ouvrir devant lui une sphère inexplorée. Les *Improperia* furent le premier ouvrage où se révélèrent dans toute leur originale beauté, ses aspirations nouvelles. Il les composa pour les cérémonies de la semaine-sainte.

On sait que le vendredi-saint, lorsque les oraisons sacerdotales sont terminées, les lévites, les diacres, marchant deux à deux, les prêtres en chape noire, vont chercher la croix au bas de l'église. Deux diacres portent l'arbre sacré sur leurs bras et reviennent à pas lents vers l'autel. Cette cérémonie rappelle le Sauveur suivant la voie douloureuse et marchant au Calvaire.

Pendant que le cortège silencieux s'avance vers le sanctuaire, les chantres font entendre des paroles pleines d'onction ; pathétiques révélations de l'ineffable amour dont Jésus-Christ était animé en montant au lieu de son supplice : *Popule meus quid feci tibi ?... Mon peuple, que t'ai-je fait ; en quoi t'ai-je contristé? Réponds-moi. Je t'ai tiré du pays d'Egypte, et tu prépares une croix à ton Sauveur !*

Palestrina s'empara de ce texte. A ces plaintes d'une si mystérieuse douleur, il appliqua un petit nombre d'accords simples et en tira un effet saisissant qui convient admirablement à l'expression des reproches tristes et doux que Dieu adresse à son peuple. Cette composition d'un style si neuf, souleva un véritable enthousiasme ; le Souverain-Pontife s'en fit immédiatement donner une copie et ordonna que ce morceau fût exécuté dans sa chapelle, à la solennité du vendredi-saint.

C'était en l'an 1560. Depuis lors, c'est-à-dire

depuis plus de trois siècles, on l'a exécuté et on l'exécute encore chaque année, pendant la grande semaine, dans la chapelle Sixtine.

Les austères cérémonies de ces jours de deuil ajoutent à la vivacité des sentiments que fait naître le chant funèbre : l'autel, les parois de la chapelle, les tableaux sont voilés ; les cardinaux vêtus de serge, défilent dans un morne silence ; plus de cloches, plus d'encens, plus de cierges ; tout peint le trouble et la désolation. On découvre la croix, et les fidèles se prosternent ; ils s'avancent ensuite pieds nus et viennent adorer et baiser le signe auguste de la Rédemption. C'est alors que le chant plaintif et tendre se fait entendre des hauteurs de la chapelle.

L'impression est poignante, et l'on se figure quel frémissement durent éprouver ceux qui, pour la première fois, entendirent ces accents si profondément tristes et si admirablement vrais.

Ainsi se dégageait des liens qui l'avaient quelque temps retenue captive, la muse poétique de Giovanni Pierluigi. Tout en conservant l'empreinte des préceptes puisés à l'école qui avait formé sa jeunesse et lui avait fourni de beaux et vigoureux modèles, le génie de Palestrina sut choisir, renouveler, enrichir, transformer ce qu'il en avait reçu, créer, en un mot, une harmonie mystique qu'il semblait n'avoir cherchée qu'en lui-même, et nous donner ces chants à l'expression si tendre, si élevée, si pure, véritablement dignes de la foi et de l'amour chrétiens.

Le 1er mars 1561, Pierluigi obtint la place mieux rétribuée de maître de chapelle à la basilique de Sainte-Marie-Majeure. C'est sans doute cette amélioration dans la situation financière de l'artiste, qui suggéra au trésorier de la chapelle

papale, l'idée de supprimer la pension promise au maître, en 1555, et qui jusqu'alors lui avait été fidèlement servie ; mais Pie IV ordonna qu'elle lui fût maintenue en reconnaissance des *Improperia* dont Pierluigi avait doté la musique d'église, et afin de l'encourager à de nouveaux travaux. C'est pendant ses fonctions décennales à Sainte-Marie-Majeure qu'il faut placer la composition de plusieurs de ses célèbres productions. Ces dix années furent des plus fécondes et des plus brillantes dans la carrière du grand artiste.



CHAPITRE XIII.

Le concile de Trente. — La messe du Pape Marcel.



ANDIS que Palestrina poursuivait ses travaux, le monde catholique, encore agité par les troubles de la Réforme, demandait à la suprême assemblée du Concile de Trente la sanction de sa foi. Après avoir réglé les questions doctrinales, les Pères du Concile, soucieux de tout ce qui touche à la dignité du culte, y introduisirent de nombreuses modifications : le missel, le bréviaire, le rituel, le pontifical et le cérémonial furent ramenés à la majestueuse unité de la liturgie romaine. A ces importantes mesures d'autres firent suite, importantes également, bien que d'un ordre secondaire ; il s'agissait de fixer l'influence des arts dans la religion et de définir l'empire de la religion sur les arts.

« Il est impossible, en effet, que le cœur rempli d'une foi vive, ne se répande pas en invincibles épanchements, et ne cherche pas dans sa captivité des issues vers le ciel. L'architecture, le plus gigantesque effort de l'imagination humaine ; la peinture, le plus saisissable de ses organes ; la musique, le plus mystérieux de ses interprètes, tous les arts enfin, dans les siècles chrétiens, ne provenaient que de l'amour de Dieu, et ne tendaient qu'à sa gloire. Cette poésie de l'âme, indivisible à son origine, multiple dans ses symboles, ne formait de tous ses attributs qu'un seul enchaînement de supplications ou d'actions de grâces, variées dans leur mode, uniformes dans leur but. L'une des sœurs de cette pieuse

famille ne pouvait succomber sans qu'on vît sa sœur dégénérer et périr : en même temps que la flèche gothique s'élançant, comme un cri, dans les airs, indiquait à l'œil la direction de l'âme, les vitraux fixaient à toujours, sous les plus brillantes couleurs, l'image du saint patron dont l'hymne et le cantique répétaient la légende au pied de l'autel.

« Dès lors, aussi, que la dévotion s'attiédit et s'égara, le jet de nos temples se raccourcit, se brisa en lignes carrées et parallèles à la terre, la toile se couvrit d'une anatomie savante que ne vivifiait plus le souffle de l'âme, et le chant s'épuisa au hasard en intonations machinales. Lorsqu'enfin l'égarement progressif s'érigea, sous Luther, en attentat contre le dogme, on vit les arts eux-mêmes atteints et ensevelis avec le culte. La froide et impuissante raison qui niait tout l'édifice du monde surnaturel (comme si elle était plus habile à expliquer le monde appelé naturel), mit en fuite le cortège de la cour céleste, et devant le protestantisme, disparurent les figures et les ombres, qui du moins donnent à l'impatiente humanité l'emblème, en attendant la réalité éternelle. Le temple ne convia plus, de loin, à pénétrer dans son enceinte ; le sanctuaire muet fut dépouillé d'ornements ; le langage mystique expira, comme le sentiment au fond des cœurs.

« La peinture remplissant dans nos églises un rôle moins actif que celui de la musique, c'est principalement sur celle-ci que devait porter la vigilance du Saint-Siège, placé toujours entre l'exagération artistique de la Renaissance et la mutilation sauvage du luthéranisme [1]. »

1. Le Vte de Falloux.

Dans sa vingt-deuxième session, en 1562, le Concile de Trente s'occupa de la musique d'église et recommanda que, durant la célébration de la sainte messe, tous les chants soient clairs, compréhensibles, afin que l'attention des fidèles soit soutenue et leurs cœurs doucement touchés. Il ne fallait désormais mêler à la musique rhythmique et à la musique d'orgue, rien de profane et de mondain ; les paroles ne devaient être que des hymnes et des chants pieux à la louange divine. Les textes, accompagnés par la musique d'orgue, devaient toujours être récités d'une voix simple et claire, afin que le peuple saisisse sans peine le sens des paroles, car la musique, durant le saint sacrifice, n'a pas pour but seulement le plaisir, mais bien l'édification des assistants. Le cardinal Paleato raconte même que quelques-uns des Pères avaient exprimé le désir de voir entièrement bannie de l'église la musique polyphone, mais l'assemblée conciliaire et notamment les Pères espagnols, rejetèrent cette proposition en disant que ce genre de musique était depuis longtemps employé dans l'Église et qu'il ne fallait pas priver le culte divin d'un si puissant moyen d'édification : à la condition, bien entendu, que la musique serait toujours convenable et les textes toujours facilement compris.

Après avoir écouté le rapport de la commission préparatoire, les Pères du Concile rendirent donc ce décret : « On exclura de l'église la musique mêlée de choses profanes, afin que la maison du Seigneur puisse être appelée une maison de prière. » Les Conciles provinciaux du seizième siècle qui suivirent le Concile de Trente, parlèrent également contre les désordres qui s'étaient introduits dans la musique d'église, ils

réclamèrent expressément contre les mélodies mondaines qui n'étaient que trop en usage, et firent des règlements contre ceux qui ensevelissaient le sens des paroles sous le fracas des voix. Ce sont les paroles du Concile de Tolède en 1566.

Ces décisions portaient spécialement sur les abus dont nous avons parlé, et Palestrina, avec sa ferveur d'artiste chrétien, s'y conforma dès lors rigoureusement.

Quand les sessions du Concile de Trente furent closes, le Pape Pie IV nomma une commission pour la réforme de la chapelle pontificale. Il s'agissait de régler certaines questions disciplinaires et administratives et de ramener le nombre des chanteurs au chiffre fixé par les anciens règlements ; ce qu'elle fit en mettant à la retraite quatorze d'entre eux sur trente-sept. Pierluigi, à cette époque, n'était plus chantre de la chapelle ; nous avons vu qu'il avait été rayé de ce corps par Paul IV, mais que le Pape Pie IV lui avait maintenu la pension qui lui avait été allouée.

Cette bienveillance du pontife, en éveillant la reconnaissance de l'artiste, semble avoir stimulé son désir de travailler à l'embellissement des cérémonies du culte, en donnant au monde des œuvres plus parfaites que tout ce qu'il avait composé jusqu'alors. Quoi qu'il en soit, c'est vers cette époque qu'il faut placer la composition de sa messe célèbre, dite *du pape Marcel*, sur le manuscrit de laquelle on a trouvé ces mots tracés en tremblant par la main de l'artiste : « Seigneur, aidez-moi. »

Selon l'opinion des meilleurs juges, cette messe du *pape Marcel* est marquée au coin de la plus pure inspiration. Rien n'y trahit l'effort ;

les paroles y sont partout intelligibles, et cette qualité essentielle n'altère ni la mélodie, empreinte d'un sentiment profondément religieux, ni l'harmonie, tantôt douce et pénétrante, tantôt brillante et vigoureuse, ni enfin la variété des détails. Cet heureux assemblage présente un caractère de beauté élevée, absolument indépendante du mécanisme de l'art. Palestrina, en l'écrivant, nous a donné une des plus belles productions de l'esprit humain.

On raconte que, le 19 juin 1565, cette messe fut exécutée solennellement devant Pie IV et tout le sacré collège réuni pour l'entendre. Au sortir de la chapelle pontificale, le Pape, ravi de la simplicité, de l'onction, de la richesse que Pierluigi avait déployées dans cette composition, en fit ce magnifique éloge : « Ce sont là les harmonies du cantique nouveau que l'apôtre saint Jean entendit chanter dans la Jérusalem céleste et dont un autre Jean nous donne une idée dans la Jérusalem terrestre. » Et le cardinal Pirani, voulant exprimer son enthousiasme au cardinal Serbelloni, lui cita ces vers du Dante :

Rendere questo voce a voce in tempra
Ed in dolcezza ch'esser non puo nata
Se non cola dove'l, gioir s'insempra.

« Une harmonie si belle et si douce ne peut venir que des cieux, où le bonheur est éternel. »

Et le cardinal Serbelloni continuant, dans le langage du poète, répondit :

O fortunata sorte !
Risponda alla divina cantilena
Da tutte parti la beata corte
Si ch' ogni vista ne sia più serena.

« O sort heureux! que de toute part la cour céleste réponde à ces chants divins, et que la joie se peigne plus vive sur chaque visage. »

La mort de Pie IV suivit de très près ce triomphe de Palestrina. Mais le glorieux Pape qui devait régner sous le nom de Pie V, était alors le cardinal Alexandrin, et se trouvait, dit-on, au nombre des assistants qu'avait émerveillés le génie de Giovani Pierluigi. Quand il monta sur le trône de saint Pierre, Pie V, voulant encourager les efforts et les travaux du sublime musicien « qui venait de retrouver la harpe de David », le créa maître de la chapelle pontificale.

« Peu de monuments de l'art présentent autant d'intérêt pour l'étude que cette messe du *Pape Marcel*, car elle marque une des rares époques où le génie, franchissant les barrières dont l'entoure l'esprit du temps, s'ouvre tout à coup une carrière inconnue et la parcourt à pas de géant. Écrire une messe entière à l'époque où vécut Palestrina, sans y faire figurer les imitations et le contrepoint fugués, n'aurait été qu'une entreprise imprudente, parce qu'elle aurait porté une trop rude atteinte à ce qui composait le mérite principal des musiciens de ce temps. D'ailleurs Palestrina lui-même, élevé dans une sorte de respect pour les beautés de ce genre, ne devait pas y être insensible. Ne nous étonnons donc pas de retrouver dans la messe du pape Marcel le contrepoint fugué et l'imitation, nonobstant les obstacles dont ces choses devaient compliquer son travail. Mais la manière dont il a triomphé de ces difficultés, la faculté d'invention qu'il a déployée, au moins égale à l'habileté dans l'art d'écrire, sont précisément ce

qui doit nous frapper d'admiration, lorsque nous nous livrons à l'étude de cette production. C'est une chose merveilleuse de voir comment l'illustre compositeur a su donner à son ouvrage un caractère de douceur angélique par des traits d'harmonie larges et simples, mis en opposition avec des entrées fuguées, riches d'artifices, en donnant par là naissance à une variété de style auparavant inconnue. Ces entrées fuguées, la plupart courtes et renfermées dans un petit nombre de notes, sont disposées de telle sorte que les paroles peuvent être toujours facilement entendues. A l'égard de la facture, de la pureté de l'harmonie, de l'art de faire chanter toutes les parties d'une manière simple et naturelle, dans le *medium* de chaque genre de voix, et de faire mouvoir six parties avec toutes les combinaisons des compositions scientifiques, dans l'étroit espace de deux octaves et demies ; tout cela, dis-je, est au-dessus de nos éloges ; c'est le plus grand effort du talent ; c'est le désespoir de quiconque a étudié sérieusement le mécanisme et les difficultés de l'art d'écrire [1].

La messe du pape Marcel est sans contredit la plus célèbre des productions de l'artiste. Autour d'elle s'est développé pendant longtemps tout un cycle de fables et de légendes dont la périphérie s'écarte souvent de la vérité historique. Ce qu'il y a de certain, c'est que Pierluigi a surpassé dans la composition de cette messe tout ce qui avait été fait jusqu'alors, sans cependant atteindre le plus haut point de son propre génie. D'autres œuvres d'une beauté égale, sinon supérieure, s'imposent à notre admiration :

1. Fétis.

il y a dans le travail de Palestrina des trésors inépuisables. La vivacité du sentiment le dispute à la beauté des mélodies et à la perfection des formes artistiques dans les messes *Assumpta est Maria ; Ecce ego Joannes ; Ascendo ad Patrem ; Dum complerentur ; O admirabile commercium ;* dans la *Missa Brevis* et enfin dans celle de *l'Homme armé.* Pour cette dernière composition, Palestrina a suivi l'usage de son temps, qui faisait d'une messe sur le thème de la chanson fameuse, une sorte de gageure à tenir contre les nombreux techniciens qui écrivaient et ont écrit depuis sur le même sujet. Cette production est « un chef-d'œuvre de la science musicale de cette époque, un triomphe du génie dans les limites par lui-même imposées [1] ». C'est avec sa messe *Ad fugam,* le morceau le plus fort de l'artiste.

Ces diverses œuvres exécutées par des chanteurs émérites atteignaient une puissance d'effet que nous pouvons à peine nous figurer ; car, s'il faut en croire un écrivain du temps, les chanteurs d'alors, et notamment ceux attachés à la chapelle pontificale, ne ressemblaient guère aux choristes de nos jours. On s'étonne à bon droit de la discipline sévère à laquelle ils étaient astreints et du vaste champ d'études qu'ils avaient à parcourir. De grand matin, les élèves s'exerçaient pendant une heure aux intonations difficiles ; une autre heure était consacrée aux trilles, et ainsi, d'heure en heure, les passages rapides, l'étude minutieuse de l'expression et du goût, la littérature étaient passés en revue. Les élèves s'exerçaient ensuite devant une grande glace,

1. M. Habere.



Pie IV, d'après Onophrius Panvini, XXIII *Pontificum maximorum Elogia et imagines* (Romae, 1568). (Voir p. 161.)

s'étudiant à éviter toute grimace, tout mouvement déplacé des muscles, du front, des sourcils, toute contortion de la bouche. La théorie du son, le contrepoint simple, l'étude des règles de composition, l'application pratique de ces règles, occupaient le reste de la journée. Les élèves étaient ensuite conduits hors de la porte Angelica, non loin du Monte Mario ; là, chacun à son tour, devait chanter en face d'une paroi de rocher qui faisait écho, ce qui permettait au chanteur de juger lui-même de l'effet de sa voix et de remarquer ses défauts. Parfois, ces jeunes gens étaient appelés à se faire entendre dans l'une ou l'autre des basiliques de Rome, ou conduits au Vatican, où ils assistaient aux cérémonies que rehaussait la musique des chantres de la chapelle pontificale.

On devine assez à quels résultats remarquables on devait arriver grâce à un pareil régime, et l'on comprend que rien n'était trop difficile pour de pareils interprètes, exercés dès l'enfance à toutes les ressources de l'art et devenus avec le temps des artistes habiles, à la fois chanteurs et compositeurs, capables d'apprécier et de sentir les plus subtils procédés du contrepoint. Plus le style présentait de difficultés, plus ils éprouvaient de plaisir à les vaincre ; plus l'œuvre était belle, plus ils jouissaient de contribuer à la faire valoir, et peut-être est-ce à ce sentiment qu'il faut attribuer les tendances des compositeurs à rechercher ces combinaisons savantes, ces raffinements dans le mélange des voix, ces artifices de notations, « grimoire indéchiffrable à nos virtuoses actuels », mais qui stimulaient le zèle et l'intérêt des contemporains de Palestrina.

Et pour atteindre ces prodigieux résultats, pour surpasser ses contemporains et ses devanciers, et devenir le « prince de la musique », notre héros n'a d'autre matériel que la voix humaine. Pour créer ces merveilles, il n'a d'autres ressources que cette voix prise dans toute son étendue, mais sans le secours artificiel d'aucun instrument. Les paroles liturgiques chantées dans la tonalité du plain-chant, sont soutenues, relevées, idéalisées par des harmonies basées sur les anciennes mélodies de l'Église. Le style canonique est l'atmosphère dans laquelle Pierluigi, comme tous les maîtres du seizième siècle, s'inspire et se meut. Ce vêtement sacré dont il revêt ses rêves mélodiques est en réalité le seul qui leur convient ; comme la véritable, l'unique place de la musique palestrinienne est l'église, parce que ses accents respirent plus que tout autre « la béatitude et la prière ».

Pierluigi ne s'est jamais écarté de ce caractère spécial, même dans celles de ces messes qui sont jugées plus moelleuses et plus coulantes. Il y a des canons rigoureux dans la messe du pape Marcel ; il y en a de symboliques dans la messe *Sacerdotes Domini*, où un canon porte la devise *tres in unum*, dans laquelle on trouve tout à la fois une simple indication musicale et une allusion mystique au mystère de la Très-Sainte-Trinité.



CHAPITRE XIV.

Saint Pie V. — Saint Philippe de Néri.


OUS ne passerons pas devant le plus sincère et le plus illustre des admirateurs de Palestrina sans adresser à sa mémoire l'hommage de notre vénération, car si le génie de Pierluigi a été la parfaite expression du christianisme dans l'art, s'il domine les autres conceptions musicales par l'élévation de la pensée, c'est qu'arrivé à cette époque de sa vie, notre artiste eut l'inappréciable bonheur d'avoir pour protecteur un saint, de vivre sous l'influence bénie de Pie V, de développer son talent à l'ombre de cette majestueuse figure. On aime à voir le grand Pontife, le grand monarque, le grand politique, le grand saint se faire l'ami des arts, incliner son oreille attentive aux mélodieux soupirs de la prière, tandis que, du geste et de la voix, il précipite sur l'Orient les armées chrétiennes. Et nous voudrions montrer, dans une rapide digression, comment « ses vertus et sa sainteté, son cilice et son auréole » inondèrent de chaleur et de vivifiante clarté l'œuvre de Palestrina et contribuèrent à son complet épanouissement.

« En l'année 1568, le sénat de Bologne se dirigeait à la tête de la population de cette ville vers la porte Saint-Isaïe. Cette porte était murée depuis plus de cent ans : des proscrits l'avaient traversée pour gagner la terre d'exil, et derrière eux on s'était hâté de fermer la voie du retour. Un siècle s'est écoulé ! C'est pour le même nom, le même peuple qui s'agite, mais sous une inspiration tout opposée.

« En 1445, une famille était bannie ; aujourd'hui, cette famille est comblée de bénédictions. Les pierres amoncelées au jour de colère tombent une à une sous le marteau vengeur ; de toutes les bouches s'exhalent des acclamations d'amour. Le nom de Ghislieri était sorti dans l'opprobre ; il reparaît entouré de la plus haute majesté qui existe ici-bas : un enfant né dans l'exil, a été vu avec prédilection par l'œil de Dieu ; cet enfant est devenu Souverain-Pontife, et l'hommage empruntant les mêmes signes que la fureur, la réparation s'inscrit sur le marbre et l'airain, à la place de l'injure.

« En ce jour solennel de l'année 1568, le sénat décrète que la porte de la cité paternelle ouverte désormais à tous les fils de Bologne, s'appellera la Porte Pie [1]. »

Ainsi la Providence, dans ses insondables desseins, avait entouré d'épreuves la naissance de celui qui devait s'appeler saint Pie V : ainsi elle prépare à la lutte ceux qu'elle destine à quelque grande mission.

La famille Ghislieri comptait parmi les plus anciennes de Bologne. Les guerres civiles du XVe siècle l'avaient ruinée, et l'édit de proscription de 1445 l'avait jetée presque mendiante hors du territoire.

Quelques membres de cette famille se retirèrent à Bosco, village de Lombardie, situé à deux lieues d'Alexandrie. C'est là que naquit Pie V.

Tout petit, il avait été studieux et fervent ; adolescent, il se fit religieux dans l'ordre de Saint-Dominique et reçut le nom de Michel

1. Le Vte de Falloux. *Histoire de Pie V.*

Alexandrin ; parvenu à l'âge d'homme, il est mandé à Rome, nommé général du Saint-Office et bientôt appelé à la dignité de cardinal ; enfin, il succède au pape Pie IV, sous le nom de Pie V.

La joie des cardinaux, l'enthousiasme du peuple et des révélations miraculeuses marquent son avènement.

« Ghislieri avait été jusqu'à ce jour un religieux exemplaire, ardent dans la foi, éloquent dans la parole, ferme dans l'action, mais reposant sa pensée dans l'obéissance. Aujourd'hui il règne, et désormais sa pensée devient la providence visible de l'univers chrétien. Son froc sera tissu de soie, son cloître s'appellera le Vatican, et cette grande âme qui mettait l'héroïsme dans la docilité, plane aujourd'hui au-dessus des empires. Ghislieri reste calme pourtant, et reste fidèle à lui-même : il régnera comme il a vécu, par la prière ; en priant, il interroge Dieu ; en régnant, il lui obéit. Après avoir vaincu l'humilité par les armes qui n'ont coutume de terrasser que l'orgueil, il détache ses regards de lui-même et les promène désormais sur toute la surface du monde.

« A ne consulter d'ailleurs que la carrière humaine du cardinal Alexandrin, on y découvre déjà les prémices de son glorieux pontificat. Entré dans l'Église à une époque où elle était abattue et défigurée, il déploya dès l'abord, la sagesse, la pénétration, la doctrine, la piété dont l'Église était altérée, et qu'il devait faire couler à flots du sommet des sept collines pour rafraîchir et vivifier la chrétienté. Sans être rude ni superbe, il avait toujours été grave et vigilant : il n'était aveugle sur aucun désordre, mais savait

se montrer clément à propos ; il n'était indulgent pour aucun abus, mais gardait en son cœur une place largement hospitalière pour tous les repentirs ; le ressentiment ne l'entraînait pas au-delà du devoir, la séduction ne l'en fit jamais sortir. Ne prenant enfin que son Dieu pour guide, il se faisait comme lui, aimer dans le bien, craindre dans le mal. Sa physionomie avait reçu l'empreinte exacte de son âme : son visage amaigri était à la fois serein et sévère ; sa barbe longue et blanche semblait l'ornement naturel d'une bouche qui ne laissait échapper que de vénérables discours, et son front chauve portait avec la tiare, la triple couronne de la vieillesse, de la science et de la vertu [1]. »

Les détails de sa vie privée achèvent de révéler son caractère. La tunique monacale de laine blanche ne le quittait jamais, ni sous les habits pontificaux, ni sur la dure paillasse qui lui servait de lit. Toutes les nuits, il se relevait pour descendre à l'église de Saint-Pierre et y faisait la visite des sept autels. Dans les conjonctures importantes, il passait des nuits à genoux, consultant Dieu sur ses desseins, comme autrefois Moïse dans l'ancien tabernacle. Sa frugalité était telle que la dépense journalière de sa table ne s'élevait point à quatre-vingt-cinq centimes de notre monnaie.

Au lieu d'armoiries, il avait fait graver sur son cachet ce verset d'un psaume de David : « *Utinam dirigantur viae meae ad custodiendas justificationes tuas !* » que mes voies m'amènent à garder vos justices. Et afin de n'oublier jamais les souffrances du Sauveur, il avait toujours

1. Le Vte de Falloux, *Histoire de saint Pie V.*

devant lui, sur sa table, une image de Jésus en croix, autour de laquelle était écrite cette parole de saint Paul : « *Absit mihi gloriari, nisi in cruce Domini nostri J.-C.* Loin de moi de me glorifier, si ce n'est en la croix de Notre-Seigneur J.-C. » De là vient que les portraits de cette époque le représentent avec un crucifix sous les yeux et ces mêmes mots en légende.

Pie V refusa constamment pour lui et pour sa famille les faveurs et les présents qui lui furent offerts. Une seule fois, il se départit de cette rigoureuse coutume, mais voici en quelle circonstance. Dans ses jeunes années, il avait prêté son concours enfantin à l'un de ses amis qui plantait une vigne, puis, la tâche terminée, il dit tristement : « Nous avons perdu notre temps : jamais personne ne boira de ce vin. »

En apprenant l'exaltation de Ghislieri au pontificat, les habitants de Bosco, fiers de leur compatriote et heureux de la tendre mémoire qu'il leur avait conservée, s'entretenaient souvent des moindres traits de son premier âge. L'ami d'enfance, propriétaire de la vigne, s'enhardit au point de venir à Rome, trouver son ancien compagnon jusque dans le palais du Vatican. Il se présente en costume de villageois, la tête chargée d'un petit baril; il se nomme et est introduit. Pie V l'accueille avec une joyeuse affabilité, et le paysan s'écrie en lui offrant son vin : « Ah ! Très-Saint-Père, convenez du moins qu'en ce temps-là, vous n'étiez pas infaillible ! »

Pie V, depuis son avènement au trône, méditait la destruction de l'empire Ottomam, ce constant ennemi de la croix. Quand, au mépris de la foi jurée aux Vénitiens, Sélim s'empara de l'île de Chypre et que, poursuivant ses projets de con-

quête, il menaça fièrement tous les princes chrétiens de leur ruine, le pape jeta le cri d'alarme, cri sublime de maternelle détresse. Il appelait au secours de Venise et de l'Europe civilisée, les rois d'Espagne, de Portugal, de France, de Pologne, les princes d'Italie, l'empereur d'Allemagne. Seules, l'Espagne et l'Italie répondirent à son appel, et conclurent avec le Souverain-Pontife et la République Vénitienne, une sainte alliance.

Don Juan d'Autriche fut nommé par le Pape général en chef des armées de terre et de mer. Marc-Antoine Colonna, lieutenant-général sous ses ordres, reçut, dans l'église Saint-Pierre, le pavillon pontifical.

L'étendard des confédérés portait d'un côté Notre-Seigneur en croix, de l'autre, les armes de l'Église, entre les armes du roi d'Espagne et celles de Venise. Immédiatement au-dessous des clefs pontificales, se dessinait l'écusson du généralissime.

« Allez, avait dit Pie V aux guerriers chrétiens, allez, au nom du Christ, combattre son ennemi, vous serez victorieux ! »

L'armée prit la mer à Messine le 16 septembre et arriva le samedi, 7 octobre, dans le golfe de Lépante.

Les Turcs étaient prêts au combat ; Don Juan d'Autriche montra aux soldats l'image de JÉSUS crucifié, les trompettes sonnèrent, et la bataille commença.

De Rome, Pie V suivait par la pensée tous les mouvements de la flotte. Le 7 octobre, quelques cardinaux, réunis en son palais, délibéraient sur une importante question. Tout à coup, le Pape se lève, d'un geste impose le silence, se

dirige vers la fenêtre, l'ouvre, et les yeux au ciel, demeure un instant plongé dans une profonde contemplation ; son visage, son attitude décelaient une émotion mystérieuse. Les assistants surpris n'osaient le troubler, quand se retournant, transporté, il s'écria : « Ne parlons plus d'affaires, ce n'en est pas le temps ! courez rendre grâce à Dieu dans nos églises, notre armée remporte la victoire ! »

Ces mots à peine achevés, il congédia les assistants, et se prosternant dans son oratoire, il fondit en larmes.

Il était cinq heures de l'après-midi. C'était l'heure et le jour où la croix triomphait dans le golfe de Lépante.

Pour perpétuer le souvenir de cette mémorable journée, le Pape voulut que la fête du Saint-Rosaire fût célébrée le 1er dimanche d'octobre et fit ajouter aux litanies de la sainte Vierge cette invocation : *Auxilium Christianorum, ora pro nobis.*

Les échos de ce combat, « le plus furieux qui se soit jamais livré », avaient répercuté jusqu'à Rome le cliquetis des armes, et Palestrina, à son tour, tressaillant sous une inspiration nouvelle, composa l'une de ses plus belles litanies, l'un de ses plus solennels *Magnificat :* le génie de l'artiste était digne de la piété du pontife.

Mais Rome n'est pas seulement la protectrice et la gardienne de la liberté des peuples chrétiens, elle est par excellence, la ville des artistes et la ville des saints; les disciples du bien et les admirateurs du beau s'y donnent rendez-vous. Les premiers inspirent les seconds, et l'artiste qui pleure et qui prie aux tombeaux des saints apôtres est bien près de donner au monde des œuvres immor-

telles ou des pages admirables. De mystiques parfums et de lumineuses clartés passent sans cesse sur la cité antique et en renouvellent la séculaire jeunesse. Palestrina aspirait ces parfums, se plongeait dans cette lumière : derrière lui, des générations de confesseurs, de vierges et de martyrs; devant lui, la Jérusalem céleste, dont Rome est la figure ; auprès de lui, des saints, et, parmi ceux-ci, le mieux compris, le plus aimé, Philippe de Néri, son ami de cœur et le confident habituel des secrets de son âme.

Philippe, qui tint une si large place dans la vie de Giovani Pierluigi, réclame, lui aussi, notre souvenir. Jeune homme, il s'adonna à l'étude de la théologie et de la poésie, mais peu à peu, il ne s'occupa plus que de la science des saints, de JÉSUS crucifié. Afin de mener, au milieu même de Rome, la vie érémitique qui l'attirait, il se levait secrètement la nuit et visitait successivement les sept basiliques de la ville éternelle. Quand elles étaient fermées, il s'agenouillait sous le portique et demandait à la lune de lui prêter sa clarté, afin qu'il pût lire ses prières. Ces pèlerinages nocturnes et silencieux développaient dans le jeune saint le goût de l'oraison; Dieu l'inondait de si enivrantes délices qu'on l'entendait s'écrier: « c'est assez, Seigneur, c'est assez. Arrêtez les flots de votre grâce! »

Un jour de Pentecôte, tandis qu'abîmé dans la prière, il suppliait l'Esprit-Saint de lui accorder ses dons, son cœur s'embrasa d'une si ardente charité, qu'il crut mourir dans l'excès de cette impétueuse ardeur. « Éloignez-vous, Seigneur, disait-il ; car la faiblesse humaine ne peut soutenir une si grande joie ; je meurs si vous ne me venez en aide. »

Et le Seigneur, touché de ses larmes, tempérait l'incendie de son cœur.

Cette effusion de l'Esprit divin excita Philippe à sortir de sa retraite ; il ne rêva plus que gagner des âmes à Dieu. Le relâchement de la discipline égarait alors un grand nombre de chrétiens, il employa toute son énergie à reporter les esprits vers la fréquentation des sacrements. S'associant quelques amis, qui coopérèrent à son action et s'inspirèrent de son exemple, il ne tarda pas à ramener des populations entières à l'usage de la confession et de la communion. Sous le titre de la Sainte Trinité, il fonda ensuite une congrégation dans le but de recevoir et de nourrir les pèlerins pauvres qu'attiraient à Rome, chaque année, les fêtes de la semaine sainte. Paul IV, alors régnant, lui conféra l'église de Saint-Benoît, *alla regola*, et la générosité d'une grande chrétienne, Hélène Orsini, le mit bientôt à même d'élever une maison assez vaste pour y donner l'hospitalité à près de mille étrangers. C'est dans ce même asile qu'aujourd'hui encore sont servis, par les membres des premières familles romaines, ces mendiants dont, le jeudi-saint, le Saint-Père lave les pieds meurtris.

Le costume imposé par Philippe à ses nouveaux confrères, était un sac rouge, emblème du feu de la charité qui devait embraser leurs cœurs. Après avoir procuré au peuple le pain matériel, saint Philippe leur offrait celui de la prière ; il convoquait chaque soir, au son d'une cloche, ses disciples à l'oraison et à la méditation. De là leur vint le nom populaire d'oratoriens ; et là se formait en effet la congrégation de l'Oratoire.

Lorsqu'en 1571, la mort du titulaire, Ani-

muncia, laissa vacante la place de directeur de la musique de l'Oratoire, Philippe de Néri la proposa à Giovanni Pierluigi, qui accepta avec joie, et composa pour le service de cette chapelle des messes et des motets.

Le saint et l'artiste étaient ravis de se rencontrer presque journellement au pied des saints autels ; Philippe, jetant dans les âmes ces flots d'éloquence insinuante, persuasive qui centuplaient les conversions, et Pierluigi, achevant de les attendrir par des accords d'une inexprimable douceur : fiers tous deux, de contribuer dans le domaine de leurs attributions, à la beauté du culte et à l'exaltation de la gloire divine. Et, dans l'intimité, quels suaves et pieux entretiens devaient réunir en une incomparable harmonie ces deux âmes avides de l'infini!

On l'a dit : Dieu est le grand poète, il est encore l'éternel musicien.

C'est lui qui a donné à la nature ces mille harmonies sonores ou confuses que surpasse en beauté la voix humaine, car elle a pour mission de dire et de chanter ce que pensent les âmes. C'est elle qui exprime les pensées de l'esprit et peint les sentiments du cœur ; mais il est des replis impénétrables devant lesquels l'éloquence se tait et la poésie elle-même s'arrête impuissante : le chant alors se fait entendre ; des pensées nuageuses, il fait jaillir l'éclair insaisissable et rapide ; des sentiments confus, il dégage le cri qui les révèle, sans les décrire :

> Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
> Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
> Passe en gardant son voile, et sans craindre les yeux.

C'est là le charme suprême de la musique :

elle complète la pensée tout en la subtilisant, elle élargit les sentiments, mais les rend moins précis. Du haut de la montagne la vue est plus étendue, mais les détails nous échappent et cependant l'aspect est plus beau parce que dans ce grandiose ensemble, nous imaginons ce que notre œil ne perçoit plus. Quand elle plane dans les hauteurs, la pensée de l'homme, comme son regard, devient indécise ; elle perd en exactitude ce qu'elle gagne en élévation, et la lumière qui inonde le paysage ne dissipe pas le vague qui atténue les nuances. Qui voudrait dire cependant que la vue est moins ravissante du sommet que du milieu de la montagne ?

Ainsi notre héros s'avançait entre ces deux saints, Pie V et Philippe de Néri. Leur vertu, leur génie et jusqu'à leurs destinées si différentes devaient avoir sur le talent de l'artiste une influence considérable. On conçoit mieux comment son âme, pénétrée d'un vif sentiment religieux, put monter jusqu'au sublime de l'art et nous donner cette musique calme, grave, solennelle, onctueuse, qui tout à la fois fortifie l'âme et la berce, la saisit et l'élève au-dessus du monde terrestre pour la jeter dans l'océan des joies divines.





CHAPITRE XV.

Les œuvres de Palestrina.

A mort de Pie V avait laissé à son successeur Grégoire XIII l'honneur de couronner les services rendus par le saint Pape à la liturgie catholique, et le soin de répondre aux vœux comme aux décisions du Concile de Trente, qui avait hautement réclamé l'introduction de l'unité romaine dans toutes les branches du culte. Palestrina fut chargé par le nouveau Pontife de revoir tout le chant du graduel et de l'antiphonaire romains. Travail immense pour lequel il s'adjoignit le plus brillant de ses élèves, Guidetti. En 1582 déjà, le *Directorium chori* paraissait à Rome et fut grandement apprécié.

L'artiste poursuivait activement la tâche qu'il avait assumée, lorsqu'il fut surpris par la plus amère tristesse qui eut assombri son existence. Pierluigi — qui pourtant devait se remarier plus tard — souffrit cruellement de la perte de sa femme Lucrézia qu'il avait toujours tendrement aimée. Le 21 juillet 1580, la mère allait rejoindre ses deux fils Angelo et Ridolfo, morts, il y avait bien longtemps, et dont les berceaux vides avaient inspiré au musicien ses premiers chants de douleur. Ce dernier malheur lui parut trop lourd, une sorte de désespoir s'empara de son âme jusqu'alors vaillante : il se promit de ne plus écrire. Mais les notes douloureuses chantaient dans son cerveau ; ses tristes pensées s'exprimaient par de tristes accords ; inconsciemment, il reprit la plume et, presque sans s'en apercevoir, écrivit un motet sur le *Super*

flumina Babylonis. La souffrance s'était ouvert une issue, la glace du cœur s'était rompue, et l'artiste comprit que l'art auquel il voulait renoncer, lui offrait un trésor d'inépuisables consolations : il célébrerait désormais les larmes de la terre et les espérances du ciel.

Ses compositions prirent en effet, l'empreinte de ses sentiments mélancoliques et en acquirent une beauté de plus. Il parcourait d'un pas sûr et rapide la voie ascensionnelle qui devait le conduire aux sommets de l'art. Bientôt les derniers nuages qui enveloppent sa pensée deviennent lumineux ; il est arrivé au point culminant de la montagne et il peut aborder l'un des sujets les plus relevés qu'ose interpréter la musique chrétienne. Par la richesse du coloris et le feu de l'expression, son *Cantique des Cantiques* surpassait tout ce qu'il avait écrit jusque-là. L'auteur dédia ce chef-d'œuvre à Grégoire XIII, et fut admis à le lui présenter lui-même. En l'offrant, il dit ces pieuses et modestes paroles : « Dieu veuille, Très-Saint-Père, Dieu veuille qu'en m'efforçant de peindre la charité divine, une étincelle d'amour soit venue embraser mon cœur. »

Pierluigi avait alors cinquante-huit ans. La dédicace de cet ouvrage fait juger des sérieuses pensées qui le guidaient dans l'accomplissement de sa mission. « Autrefois, dit-il, j'ai chanté les joies profanes, mais je n'ai trouvé dans cette voie que dégoûts et remords. C'est pourquoi j'ai préféré me vouer sans réserve à la musique sacrée et chanter uniquement Notre-Seigneur et sa Bienheureuse Mère. En traduisant le cantique qui célèbre l'amour du Christ pour l'Église, son épouse immaculée, j'ai cherché à atteindre par la douceur et la force de mes



Pie V, d'après Onophrius Panvini, XXIII *Pontificum Maximorum Elogia et imagines.* (Romæ, 1568.) (Voir p. 177.)

accents, la brûlante inspiration qui déborde de la poésie de Salomon. »

A son tour, le Pape Grégoire XIII s'était endormi du grand sommeil, et le Pape Sixte V lui avait succédé. Pierluigi, voulant se rendre favorable le nouveau Pontife, lui offrit, en 1588, ses célèbres et admirables *Lamentations*. Sans doute, il voulait ainsi témoigner au Pontife sa reconnaissance pour la distinction dont il l'avait honoré l'année précédente, en le nommant compositeur pour la chapelle apostolique. Titre nouveau qui n'avait jusque-là été donné à personne et qu'un seul, Félicien Nério, devait porter après lui.

Sixte V et Urbain VII se succédèrent rapidement sur le Saint-Siège. Quand Grégoire XIV parut, Pierluigi lui dédia un volume de *Magnificat* et de motets, parmi lesquels l'incomparable *Stabat Mater* à huit voix.

Depuis le premier livre de messe paru en 1554, sous les auspices du Pape Jules III, Pierluigi avait écrit beaucoup, mais un nombre restreint de ses ouvrages avait été publié. Pendant longtemps d'importantes productions n'avaient été révélées au public que par quelques copies, qui avaient suffi pour agrandir la réputation de l'artiste. Les morceaux composés pendant son service à Saint-Jean de Latran, ne virent le jour que beaucoup plus tard. Enfin, en 1569, il offrit successivement son deuxième et son troisième livre de messes à Philippe II, roi d'Espagne ; et dès ce moment la publication de ses œuvres se poursuivit activement, les éditions s'en multiplièrent.

Dix ans plus tard, en 1579, il dédiait au duc de Mantoue, de la famille des Gonzague, un livre

de motets. Dans les années suivantes, le même prince fit des démarches et de pressantes instances pour attirer l'artiste à sa cour, en qualité de maître de chapelle ; mais Pierluigi ne voulut pas quitter Rome ; il préféra rester dans la Ville éternelle, et il y garda jusqu'à sa mort, sa place à la basilique Vaticane.

Ses *Hymnes* pour toute l'année liturgique, suivirent de très près les *Lamentations* dédiées à Sixte-Quint ; elles datent de l'année 1589 et appartiennent, par le merveilleux développement des voix autour du thème liturgique, aux plus admirables créations de Palestrina. Ses splendides *Magnificat* furent imprimés pour la première fois en 1591 ; puis en 1593, deux livres d'*Offertoires* et les premiers livres des *Litanies*.

En 1590, Pierluigi avait dédié au prince de Bavière son cinquième livre de messes. Peut-être avait-il moins cherché à se rendre le duc favorable, qu'à se montrer l'émule du fameux Orlando de Lassus, qui vivait à cette cour et qui avait rempli l'Europe artistique de sa renommée. C'était, en réalité, le plus fameux chanteur et compositeur belge du XVIe siècle. Il était petit garçon que déjà des particularités romanesques faisaient connaître son nom. Attaché en qualité d'enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas de Mons, il fut enlevé trois fois à cause de sa magnifique voix. Enfin, Ferdinand de Gonzague, vice-roi de Sicile, l'un des ravisseurs, ou le seul et obstiné ravisseur, obtint des parents de l'enfant, la permission de l'emmener à Milan. C'est dans cette ville qu'il commença ses études musicales, achevées en Sicile, où il avait suivi son protecteur.

Il séjourna successivement à Naples, à Rome,

à Mons, à Angers et enfin se fixa à Munich comme maître de chapelle de la cour de Bavière. Sa réputation était universelle ; c'était un digne rival de Palestrina. Né en Belgique en 1520, il devait mourir la même année que notre héros, en 1594.

On a recueilli quatre-vingt-douze messes de Palestrina ; nous avons mentionné quelques-unes des plus belles. Le nombre des motets est triple et présente une variété de thèmes qui résulte en partie de la variété des textes dont, pour les bien comprendre, il ne faut jamais les séparer, parce que, en général, les mélodies s'associent étroitement au sens des paroles, dont elles traduisent non seulement l'esprit, mais très souvent la lettre par d'ingénieuses recherches de composition.

« Entre ces motets, les uns brillent par la science et par la force. Ce sont des morceaux d'étude où l'habileté du maître se joue, tantôt avec grâce et tantôt plus sévèrement, des épineux problèmes du contrepoint, en brodant autour d'un motif grégorien des canons réguliers et des imitations serrées. D'autres visent directement à l'expression des paroles, à la peinture musicale des mots et des idées, et le maître caractérise alors par de subtiles détails harmoniques ou mélodiques les passages du texte qu'il veut mettre en saillie, ou dans lesquels il découvre un sens descriptif ; d'autres fois encore, c'est un sentiment général qui se dégage magiquement de l'ensemble du morceau ; et c'est ainsi que l'on a pu désigner comme formant un groupe spécial ses nombreux motets à la Vierge, parsemés cependant au milieu de plusieurs recueils, mais qu'un commun esprit de grâce et

de suave beauté semble réunir et distinguer [1]. »

Enfin, pour embrasser d'un coup d'œil le tableau de l'activité du maître, il faut ajouter à la composition de ces œuvres multiples, la révision du graduel auquel il a travaillé jusqu'à sa mort et dont la première édition, approuvée par la congrégation des Rites, parut à Rome vingt ans plus tard, et fut éditée à l'imprimerie des Médicis sous ce titre :

Graduale de tempore et de sanctis juxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato.

Toutes ces richesses artistiques — disséminées non seulement en divers pays, mais dont les différentes partitions, qui n'avaient pas été notées ensemble, étaient éparpillées un peu partout — menaçaient de rester à jamais enfouies et oubliées sur les rayons poudreux des vieilles bibliothèques, quand des chercheurs érudits et dévoués entreprirent de reconstituer l'œuvre du maître. Ils furent assez heureux pour recueillir un nombre considérable de ces partitions éparses et pour découvrir quelques manuscrits, dont l'impression présentait moins de difficulté pour l'étude de ces anciennes œuvres. On avait imprimé au haut de la page, du côté gauche, la voix de soprano, audessous, la voix de ténor ; de la même manière était indiquée, à droite, l'alto et la basse. S'il s'agissait d'un morceau à six voix, on en plaçait trois de chaque côté. Jusqu'au milieu du dix-septième siècle, on ne connut pas de procédé plus parfait pour l'édition des œuvres musicales. Il existe, dans la bibliothèque paroissiale de la petite ville de Zong, en Suisse, un volume de ce genre, contenant

1. Michel Brenet. Le *Correspondant* du 10 mai 1894.

des messes d'Orlando de Lassus. Mais d'ordinaire, les parties étaient imprimées séparément, de sorte que pour rétablir l'œuvre complète, il fallait d'abord retrouver quatre, six ou même huit volumes différents. De plus, les traits séparant les mesures, n'étant pas indiqués, il fallait être très versé dans la science musicale pour s'y reconnaître.

Aujourd'hui que, grâce à de longues, actives, savantes et pénibles recherches, les compositions de Palestrina, réunies en une édition nouvelle comprenant trente-deux volumes in-folio, s'offrent à notre admiration, nous ne pouvons nous défendre du frémissement que de telles œuvres font naître et nous les contemplons, émus et recueillis, car, mieux que tout monument, que tout éloge, elles révèlent la pensée du maître, son talent, son génie, sa foi ardente, son âme tout entière [1].

1. Voici les principales sources à consulter pour l'étude de Palestrina et de ses œuvres : Ambos, *Histoire de la musique ;* Baumker, *Palestrina ;* Jacob, *L'art au service de l'Église ;* et plus spécialement, les documents fournis au *Cäzilien Kalender* et au *Kirchenmusicalisches Jahrbuch* par M. Haberl, l'éditeur des œuvres complètes de Palestrina.



CHAPITRE XVI.

Derniers travaux et mort de Pierluigi.

N eût dit que la vieillesse qui s'approchait était pour Pierluigi une inspiratrice amie, dont les avertissements stimulaient son ardeur et guidaient sa plume. Plus il avance vers l'éternité, plus il devient fécond, plus ses œuvres sont parfaites : il se hâte, car il va mourir. Chaque année nouvelle apporte un livre nouveau, et c'est bien réellement pendant cette dernière période d'un travail opiniâtre qu'il écrivit ses plus admirables chefs-d'œuvre. La mort le surprit tandis qu'il surveillait l'impression d'un septième livre de messes qu'il comptait dédier à Sa Sainteté Clément VIII.

Depuis Jules III, qui s'était fait son premier protecteur, c'était le onzième Pontife que l'artiste voyait monter sur le trône apostolique, et, depuis que le saint Pape Pie V avait fermé les yeux, Grégoire XIII, Sixte-Quint, Urbain VII, Grégoire XIV, Innocent IX et Clément VIII avaient successivement recueilli l'héritage de saint Pierre. Pour tous, Pierluigi avait été un fils respectueux et dévoué, comme pour l'Église elle-même ; il était donc juste et naturel que ses dernières forces fussent employées à un acte de déférence envers le chef auguste de la catholicité. L'auteur de la *Messe du pape Marcel* devait mourir en écrivant un livre de messes ; le protégé de Pie V devait achever sa vie en offrant à un autre saint Pape son dernier travail. Tant il est rigoureusement vrai qu'on meurt comme on a vécu.

Après avoir été, de 1544 à 1551, organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Palestrina, Giovani Pierluigi était venu, en 1551, à Rome, où il resta jusqu'à sa mort. Il y fut successivement maître des enfants de la chapelle Julia, chanteur de la chapelle pontificale à Saint-Pierre, maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, puis à Sainte-Marie-Majeure et de nouveau à Saint-Pierre qu'il ne quitta plus. Son existence, en dépit de la renommée qui s'attachait à son nom, fut stable et laborieuse ; sa situation de fortune, si non brillante, du moins aisée ; sa réputation, universelle; son travail pour l'Église, immense. Il était arrivé à l'apogée de son art, comme à l'apogée de sa gloire, lorsqu'il sentit la dernière heure qui s'approchait.

Le 26 janvier 1594, il fut atteint d'une péritonite ; son fils Hygin, le seul de ses enfants qu'il eut conservé, fut mandé auprès du malade, qui lui adressa des paroles où se peignaient bien la tendresse du père et les préoccupations de l'artiste. Il lui fit d'abord de douces et chrétiennes exhortations, puis il ajouta : « Mon fils, je vous laisse un grand nombre d'ouvrages inédits, mais grâce à la générosité du Révérend Père abbé de Baume, du cardinal Aldobrandini et du grand-duc de Toscane, je vous laisse en même temps ce qui est nécessaire pour les faire éditer. Veillez donc à ce que cela s'exécute au plus tôt, pour la gloire de Dieu et la digne célébration de son culte dans les saints temples. »

Ce devoir accompli, le mourant ne voulut plus s'occuper que du salut de son âme et des choses de l'éternité. Saint Philippe de Néri, répondant à son appel, vint s'installer à son chevet et ne le quitta plus. Il reçut les aveux

suprêmes de l'artiste, lui administra les derniers sacrements, et ne cessa de lui parler du ciel et de la vie future.

Cependant l'inflammation et la fièvre augmentaient, et Palestrina passa la journée du 1er février dans de douloureuses angoisses, mais tendrement consolé par son saint confesseur. La nuit fut agitée et mauvaise. Enfin, parut l'aube du 2 février : c'était un mercredi, fête de la Purification de la sainte Vierge, dont le musicien avait, une fois encore, célébré la gloire dans l'une de ses récentes compositions. Le moribond sourit à l'annonce de la solennité, et Philippe, excitant en lui le désir de quitter la terre, l'invite à aller au ciel prendre part à la fête que les anges célèbrent en l'honneur de Marie. Un éclair d'enthousiasme passe sur le visage émacié du malade, ses forces se raniment : « Oh ! oui, murmure-t-il d'une voix faible, mais intelligible, oui, c'est là mon unique désir ; que la bonne Vierge m'obtienne cette grâce de son divin Fils ! »

A peine avait-il achevé ces paroles, que, dans l'entière possession de ses facultés, calme et plein de confiance en la miséricorde du Dieu qui pardonne, il rendit le dernier soupir. Son âme s'envola, les cieux écoutèrent et depuis le chœur des élus répète sans doute avec nous les hymnes de Pierluigi.

La mort du grand artiste eut un retentissement universel ; en Europe tous les amis des arts s'émurent, et la capitale du monde catholique comprit qu'elle venait de perdre une de ses gloires. Une foule énorme suivit le convoi funèbre ; tous les musiciens qui se trouvaient à Rome assistèrent aux obsèques, et ce fut la cha-

pelle pontificale qui, pendant le cortège, exécuta le *Libera*.

La dépouille mortelle fut inhumée dans la basilique du Vatican, devant l'autel des apôtres saint Simon et saint Jude, et, sur la pierre qui la couvrit, on grava l'inscription suivante :

JOANNES PETRALOYSIUS PRAENESTINUS
MUSICAE PRINCEPS [1].

Pour se faire une idée de la renommée de Giovanni Pierluigi et de l'admiration qu'inspiraient ses œuvres, il suffira de citer le célèbre Azole de Vérone, qui, en société de quatre autres compositeurs de talent, lui offrit, en 1592, une collection de psaumes. Dans la dédicace du livre, Azole appelait Palestrina « un océan d'harmonie » et « le père de tous les musiciens ». Le nom de Pierluigi était connu, disait-il, du moindre des musiciens, perdu dans le coin le plus reculé de la terre ; tous l'honoraient, tous avaient les yeux fixés sur lui.

Un panégyriste enthousiaste prononça, à quelques années de là, cette pompeuse oraison funèbre : « Jean Pierluigi de Prœneste, maître de chapelle à Saint-Pierre, s'est acquis une gloire immortelle ; il est en réalité le premier qui sut conquérir un nom universellement célèbre par ses compositions musicales religieuses. Il révéla ce genre de symphonie qui pénètre irrésistiblement les âmes et les fait passer par les émotions les plus diverses. Ses accents forts et doux redressent les esprits abattus, égaient les cœurs tristes, calment ceux qu'agitent des pensées de colère ou de vengeance.

1. Jean Pierluigi de Palestrina, Prince de la musique.

« Tous les chants et toutes les mélodies semblaient burinés dans la pensée du maître : tour à tour lents et solennels, ils écrasent de leur harmonie ou saisissent par leurs pénétrantes vibrations. Pieux, tendres, populaires, ils ont parfois un mouvement rapide, simple et léger; d'autres fois ils sont pleins, vigoureux, puissants. Pierluigi s'est essayé dans tous les genres et toujours il est arrivé à la perfection ; toujours il a merveilleusement réussi à saisir, dans toute son ampleur, l'expression musicale. C'est donc à bon droit que nous nommons le maître de Prœneste « le père de la musique », comme nous appelons Homère « le père de la poésie ». Et nous pouvons répéter ces mots d'un ingénieux auteur, Melchio Mafor :

Ut re mi fa sol la ascendunt, sic pervia coelos
Transcendit volitans nomen ad astra tuum [1].

« O mort inévitable, mort cruelle, en nous ravissant Palestrina, qui a si magnifiquement glorifié l'Église par son art, tu as privé le temple divin de ses plus suaves harmonies, et vraiment nous pouvons dire de la musique comme du maître : « *Requiescat in pace.* »

Dans les fêtes que l'Europe musicale célèbre cette année en l'honneur de Palestrina, nous retrouvons la même note admirative, et c'est justice, car l'Italie, malgré ses richesses artistiques, n'a jamais possédé de gloire plus pure. « On peut en croire l'aveu du maître illustre qui semble incarner sous nos yeux les destinées dernières de la musique italienne, Verdi : « Combien vous êtes heureux, écrivait-il naguère à

1. Comme ut, re, mi, fa, sol, en sons harmonieux montent, ainsi ton nom s'élève jusqu'aux cieux.

Bülow, de pouvoir vous dire les fils de Jean-Sébastien Bach ! Mais nous ? Nous aussi, qui sommes les fils de Palestrina, nous avons eu jadis une grande école qui était bien nôtre. Elle est aujourd'hui abâtardie et menace de disparaître. Ah ! si nous pouvions recommencer !... »

Le monde artistique semble vouloir réaliser ce vœu : en France, en Allemagne, en Autriche, en Hollande et en Italie, partout on exécute, à la mémoire de Palestrina, ses plus remarquables chefs-d'œuvre ; il semble que les amis des arts se sont donné la noble tâche de replacer sur son piédestal de gloire « le prince de la musique ».

Aux hommages enthousiastes et fervents des artistes, s'est joint le tressaillement des cœurs catholiques. Léon XIII, notre grand pape, s'est lui-même souvenu que onze de ses illustres prédécesseurs avaient eu bien souvent l'âme consolée, rafraîchie, reposée par les divines mélodies palestriniennes. Entouré du Sacré Collège et du corps diplomatique, il a voulu assister personnellement, le 28 avril 1894, à l'exécution solennelle de plusieurs compositions de Pierluigi, et témoigner ainsi de sa sympathie pour cette musique véritablement inspirée par l'esprit catholique.



CHAPITRE XVII.
Saint Philippe de Néri et la musique.

OUS ne pouvons, en écrivant une « Histoire de la musique sacrée », passer sous silence le rôle prépondérant de saint Philippe de Néri dans cette importante question et nous borner à ce que nous avons dit au chapitre XIV de ses relations avec Pierluigi.

La sainteté du fondateur de l'Oratoire lui donna sur la musique religieuse au XVIe siècle une influence qui, au premier abord, paraît étrange, mais qui n'en est pas moins incontestable. Il ne fut pas musicien lui-même, mais sa profonde intuition du beau dans l'art l'avait rapproché des plus grands artistes de son temps, et l'heureuse combinaison de son génie chrétien et de leur génie musical a contribué à faire naître les chefs-d'œuvre de la musique d'église à cette époque.

Il n'y a là rien qui doive nous surprendre : les saints, parvenus au merveilleux équilibre de la nature et de la grâce, peuvent mieux que tout autre comprendre et inspirer les œuvres d'art, qui ne sont autre chose qu'un reflet des œuvres de Dieu. Ils saisissent mieux que nous ces accords dont Platon entrevoyait la sublime beauté et dont Pythagore entendait les notes confuses. Dans l'âme qui s'unit à Lui, comme dans le gouvernement de l'univers, Dieu agit avec nombre et mesure, et c'est pourquoi du cœur des justes, comme de l'harmonie des mondes, s'élève sans cesse vers le Créateur un merveilleux concert de louanges, que les arts

ont mission de traduire en langage humain. Aussi, nul comme le Saint ne possède le sens divinement révélateur qui met l'homme en rapport avec l'Invisible et pénètre les voiles qui nous cachent l'au delà. « Ce sens qui manque aux incrédules, a dit Bossuet, parce que c'est Dieu qui le donne », est véritablement ce qui fait les saints et ce qui fait les artistes, attendu que l'art n'est réellement l'art que s'il s'élève vers les sommets et s'il s'avance vers l'Infini. « Newton voyait dans les mathématiques une colonne au bout de laquelle est Dieu. Dieu est au bout de tout ce qui s'élève. Il est le terme du voyage de toute idée non dévoyée, la fin, le but, le splendide aboutissement de tout calcul et de toute harmonie. Il est la péroraison du discours universel. L'art ressemble à la science : lui aussi, il est une échelle qui s'élance vers l'Infini. Chaque degré de l'échelle est un hymne qui aspire à cet Infini. Plus on est haut, plus l'hymne vibre fort dans les espaces de lumière. En bas, ne cherchez rien, n'écoutez rien : vous n'entendrez que le silence, vous ne rencontrerez que le vide et la mort. L'art est une ascension ; les siècles ne consacrent que l'art qui a su monter [1]. »

C'est là sa loi. « Poussé par sa nature vers le type éternel des choses, il tend du côté de l'idéal. Son œil pénètre dans les choses pour scruter ce qu'il y a d'essentiel en elles. Il cherche par où elles tiennent à la vérité, et c'est par là qu'il les regarde. *L'art est le souvenir de la présence universelle de Dieu* [2]. »

Et voilà pourquoi le saint, qui dans l'extase de l'adoration, voit et sent cette présence plus par-

1. Emile de Saint-Auban.
2. Hello.

faitement que les autres hommes, a naturellement, fatalement, une âme d'artiste et pourquoi il identifie en lui le sens esthétique et le sens divin. Nous dirons plus : l'œuvre d'art est non seulement un acte d'adoration, c'est encore une prière, c'est « la religion rendue sensible sous une forme vivante ». Or, qui prie mieux que le saint ? et qui mieux que lui comprend « l'enthousiasme de la prière », comme on a défini la musique religieuse? Mais pour que cet art exprime réellement la pensée austère, sublime et douce des serviteurs de Dieu, « il doit garder l'empreinte magnifique des traits de lumière que les traditions ont déposés dans l'homme. Il doit peindre à grands traits, largement, glorieusement, l'invincible souvenir et l'invincible espérance de l'humanité. Il doit veiller près du berceau de Jésus-Christ, veiller près de son tombeau. Il doit, comme saint Jean, veiller sur la femme, sur la Vierge immaculée qui semble confiée à la garde de ses mains. L'art religieux doit entrer en ce monde par la porte orientale. Il doit vivre de lumière, et porter, de l'Eden à la Vallée de Josaphat, à travers la vie humaine, la gloire de Dieu, comme un manteau de pourpre [1]. »

Cette gloire de Dieu est l'inguérissable passion des saints : de là vient que s'ils ne sont pas toujours artistes eux-mêmes, toujours ils recherchent, ils aiment les artistes, ils exaltent et protègent les arts.

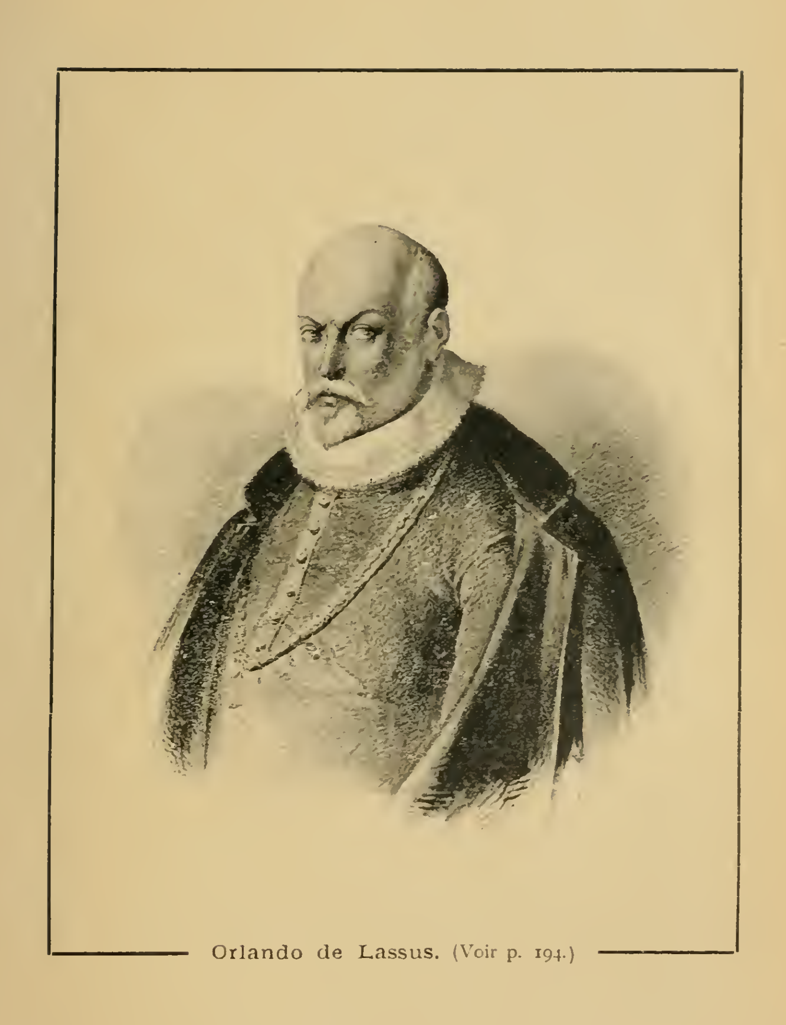
Outre cette disposition commune aux saints de tous les pays et de toutes les époques, saint Philippe de Néri éprouvait un attrait spécial très développé pour la musique sacrée. Tandis que

1. Hello.

les chants profanes et mondains s'introduisaient dans la plupart des églises et faussaient le goût des foules, lui, se sentait ému à l'audition des simples, mais antiques et authentiques mélodies grégoriennes, dont l'expression lui semblait, si non gracieuse, du moins toujours pure, grande et belle. Il aimait ces chants si bien appropriés à la majesté du lieu saint et qui n'acquièrent leur valeur que dans leur cadre naturel, c'est-à-dire à l'église, de même que la musique profane a souvent besoin, pour produire son effet, de circonstances favorables et de l'heure propice. Dans un *Été au Sahara*, Fromentin raconte qu'il éprouva une des plus grandes satisfactions de sa vie, en écoutant je ne sais quel joueur de flûte d'El-Aghouat ; mais voyez dans quelle situation se trouvait l'auditeur : « Il était près « de minuit. Un vent très doux faisait bruire « au bout de la rue, deux ou trois palmiers dont « on voyait vaguement les éventails noirs se « mouvoir sur le ciel violet, constellé de dia- « mants... L'heure était si belle, la nuit si tran- « quille, un si calmant éclat descendait des « étoiles, il y avait tant de bien-être à se sentir « vivre et penser dans un tel accord de sensa- « tions et de rêves que je trouvai, moi aussi, la « musique d'Aouïmer admirable. » Par l'imagination, supprimez tout ce décor en ne conservant que le musicien : que restera-t-il de l'harmonieux concert nocturne ?... De même le plain-chant doit être entendu chez lui ; il est inséparable du culte [1].

Mais alors, comme aujourd'hui, le plain-chant

1. Jules Combarieu, *Le plain-chant. Correspondant* du 25 décembre 1894.



Orlando de Lassus. (Voir p. 194.)

n'eût pas suffi pour attirer à la chapelle de l'*Oratoire* la jeunesse romaine très avide de musique. Saint Philippe, dont le goût et l'esprit n'avaient rien d'exclusif, comprit que toute mélodie capable d'inspirer la vertu est digne d'être chantée au pied de l'autel, et il n'hésita pas à écrire dans la Règle de sa Congrégation « que les religieux, unis aux fidèles, doivent s'exciter à la contemplation des choses célestes par le moyen de l'harmonie musicale ». Et puisque, selon l'enseignement du Docteur Angélique, le but et le terme de la contemplation doit se rapporter à l'amour divin, il est juste de conclure de ces paroles que Philippe voulait se servir de la musique pour faire naître et pour nourrir en ses fils spirituels, ce saint amour. Si l'on accorde quelque attention au mot *concentus* placé en tête de la constitution, on reste convaincu que son intention très évidente était de favoriser l'harmonie résultant de l'accord des voix et du concours des instruments [1]. » Il la regardait comme un moyen puissant pour inspirer et développer la piété et voulut à tout prix en propager l'usage. Dans les exercices variés de l'Oratoire, à Saint-Jérôme, à Saint-Jean des Florentins, à la Vallicella, au milieu des troupes chrétiennes et joyeuses de jeunes gens qu'il réunissait à Saint-Onophrius, dans les récréations qu'il prenait avec les novices dominicains ou avec d'autres jeunes religieux, partout et toujours la musique avait une large place, car Philippe ne voulait pas seulement qu'on chantât pour chanter, mais qu'on chantât pour prier. Jusque dans ses extases nous le trouvons occupé de musique. Il

1. *S. Filippo Neri*, par le cardinal Capecelatro.

voyait, disait-il, les âmes monter au ciel au milieu du chœur des anges et, comme le Dante décrivant les joies du Paradis, il nous montre les élus enivrés d'incomparables mélodies. Peut-être ces notes mystérieuses qu'il entendait chanter en son cœur ont-elles contribué à donner à notre saint cette attitude recueillie, cet aspect modeste et doux qui le rendait cher à tous.

La divine Providence ménagea à Philippe de nombreuses occasions de développer son attrait, et, par l'ascendant qu'elle lui donna sur les artistes de son temps, permit qu'il devînt un des apôtres les plus zélés de la rénovation de la musique au XVIe siècle. Le premier des grands artistes que Dieu plaça sur la route de notre saint, fut le célèbre Jean Animuccia qui fit partie de l'Oratoire et dirigea longtemps les chants de cette chapelle. C'était un fils spirituel et un ami sincère du fondateur ; sa piété ne le cédait en rien à son talent et, lorsqu'il mourut, Philippe, dans une vision, vit l'âme du musicien qui s'élevait vers le ciel.

Après Animuccia, il faut citer don François Soto di Lango, agrégé au collège des chantres de la chapelle pontificale, et enfin, le grand Palestrina qui nous occupe spécialement. Tous trois, sous la direction et l'inspiration de saint Philippe, travaillèrent avec ardeur, bien qu'avec un succès et un mérite différents, à la musique religieuse, et l'Oratoire devint un des centres musicaux les plus célèbres de la cité romaine.

D'après le cardinal Capecelatro, les relations de saint Philippe et de Palestrina sont bien antérieures à la nomination de ce dernier comme directeur de la musique de l'Oratoire. S'il faut en croire d'anciens mémoires, Pierluigi fut

intimement lié avec Persiano Rosa et avec le Père Angelo Velli, oratoriens, originaires tous deux de la ville de Palestrina, et qui furent l'un le confesseur et l'autre l'ami de Philippe, alors que celui-ci était encore séculier. Ce fut sans doute par leur entremise que naquirent de très bonne heure des rapports entre Philippe et Pierluigi. Plus tard, le goût bien connu de Philippe pour la musique, ses relations avec Animuccia et d'autres chanteurs et compositeurs de Rome, les exercices de l'Oratoire qui réunissaient et rapprochaient tous ces hommes de talent, durent faciliter et développer l'amitié du grand saint pour le grand artiste. Çà et là on en retrouve quelques traces dans de vieux documents. Piazza s'exprime ainsi : « Pierluigi, célèbre musicien et restaurateur de la musique du siècle passé, fut souverainement aimé de saint Philippe de Néri, à cause de l'excellence de son art et de sa piété chrétienne. »

Cecconi écrit, dans son *Histoire de Preneste* : « Un autre citoyen illustre fit également admirer au monde les rares dons de son esprit ; ce fut Jean Pierluigi, homme recommandable, non moins par la piété qu'il apprit à l'école de saint Philippe de Néri, que par son habileté dans la musique. »

En outre, Petrini, dans ses *Mémoires de Preneste*, dit que Palestrina eut le bonheur d'avoir pour directeur spirituel le supérieur de l'Oratoire, et ce détail est confirmé par d'autres historiens qui, racontant la mort de l'artiste, disent, comme nous l'avons vu, qu'il était assisté de son confesseur saint Philippe.

Ce dernier usa largement de l'affection de Palestrina comme il avait usé de celle d'Ani-

muccia, pour communiquer à la musique sacrée une impulsion nouvelle ; et, cette fois, les nombreuses compositions de Pierluigi surpassèrent en beauté tout ce que le fondateur avait pu rêver ou espérer.

Quand Palestrina s'endormit du grand sommeil, le saint pleura avec une égale douleur l'artiste et l'ami. Ni l'un ni l'autre ne devaient être remplacés. Néanmoins, l'élan était donné, les contemporains de Palestrina avaient compris et admiré son style et Philippe trouva dans le Père Soto un digne continuateur du célèbre artiste. Sans cesser d'être chapelain-chantre de la chapelle pontificale, le Père Soto était devenu Père de l'Oratoire. Il fut tenu en grande estime par Sixte-Quint, vécut quatre-vingts ans et mourut en 1619. Il put donc, longtemps encore après la mort de Palestrina et après la mort de saint Philippe, continuer à cultiver et à surveiller les chants de l'Oratoire, et c'est ainsi que l'amour, je dirai presque le culte de la musique, fut scrupuleusement transmis aux oratoriens.

Il nous reste, pour terminer cette étude rapide sur saint Philippe et sur le souvenir qu'il a laissé dans les annales de la musique, à dire un mot des drames sacrés que l'on a appelés depuis *Oratorio*, car ce genre de composition est dû, en partie, à l'influence de notre cher saint.

Palestrina, comme ses prédécesseurs à l'Oratoire, avait composé pour le service de cette chapelle, — outre des messes et des psaumes, — des motets et des madrigaux, désignés ordinairement sous le nom collectif de *laudes*. « C'est, nous dit l'historien de saint Philippe [1], de ces compositions que dérivèrent les drames

1. Le Cardinal Capecelatro, *S. Filippo Neri*.

sacrés appelés *Oratorio*, ou du moins c'est d'elles qu'ils tirèrent leur aliment. Quadrio, dans son *Histoire de la poésie*, estime que ces drames ont tiré leur origine précisément des diverses poésies de ces *laudes*, qui, unies à des accords musicaux, se chantaient dans l'Oratoire de Saint-Philippe. Cependant plusieurs écrivains, Signorelli, par exemple, croient trouver des traces de ces drames au palais du Vatican, à une époque antérieure à celle des *laudes* dont nous parlons. Il est certain qu'en 1600, cinq ans à peine après la mort de saint Philippe, un drame religieux fut chanté à la Vallicella, qu'il fut imprimé la même année et fut, selon Crescimbeni, le premier de tous ceux qui furent écrits et mis en musique. La poésie, intitulée *L'âme et le corps*, est due à la plume d'une femme, Laura Guidiccioni, et le compositeur, romain d'origine, s'appelait Emiglio del Cavagliere. Ce premier essai, fait par les Pères de Saint-Philippe, ayant bien réussi, les *Oratorio* se multiplièrent à Rome et ailleurs.

Les productions écrites en ce style eurent alors une grande vogue ; elles étaient très appréciées, et on les considérait comme de puissants moyens de ramener les âmes à Dieu.

Ainsi la musique apportait son concours aux efforts faits dans l'Église pour revenir à l'ancienne discipline et pour rallumer la ferveur religieuse des catholiques.

Afin de montrer combien fut efficace l'exemple donné par les successeurs de saint Philippe, rappelons qu'en 1603 on exécuta, pour une fête de la Madone, un *Oratorio* de François Gadalupi Borsani de Reggio ; en 1625, un autre, de Giacomo Cicognini, portant ce titre : « *Le jour de*

naissance du Christ ». Enfin, en 1678, Sébastien Lazzarini d'Orvieto publia un recueil d'*Oratorio musicaux* qui contient dix drames d'excellents maîtres.

Depuis, l'usage de l'*Oratorio* s'est répandu partout, mais les fils de saint Philippe ont fidèlement gardé le souvenir de ses débuts ; car ils considèrent ces drames comme un legs de l'affection paternelle ; ils se sont longtemps efforcés de conserver la première place dans ce genre de musique, et, aujourd'hui, ils veillent à ce qu'elle ne leur soit pas entièrement enlevée.

Disons, pour finir, que la culture de la musique s'accorde avec l'esprit de saint Philippe et contribue à développer une piété pleine de gaîté, de grâce et de suavité.

Si vous enlevez à saint Philippe l'amour de la musique, comme si vous lui enlevez toute autre de ses prérogatives, il semble que vous diminuez son mérite et que sa sainteté même paraît moins belle et moins aimable.

Saint Philippe ne survécut qu'une année à Palestrina, et sans doute, quand il entra dans le ciel, l'*Alleluia* des anges vint se mêler à l'éternel *Amen* que déjà le génie de son ami avait eu la puissance de chanter ici-bas.



CHAPITRE XVIII.

La musique Palestrinienne.

VANT de quitter l'artiste célèbre rappelons ce que fut son talent, dont l'éclosion a été si féconde et sur lequel ont pesé néanmoins deux siècles de silence. Giovani Pierluigi est en réalité le plus fécond et le plus illustre des maîtres, celui qui nous a donné une musique d'église vraiment digne du culte. Il a atteint dans ce genre un degré de perfection inouï jusque-là, et ses ouvrages sont restés depuis trois siècles des modèles inimitables. Ses mélodies s'adaptent toujours parfaitement aux paroles, et nul n'a possédé aussi bien que lui l'art de saisir le caractère général d'un morceau, de trouver des notes et des accords en harmonie avec les plus sublimes prières de l'Église et d'unir à la profondeur des pensées chrétiennes, la majesté de l'expression musicale.

A peine a-t-il publié son premier ouvrage que, secouant la poussière de l'école, il s'élance en plein dans sa voie. Le rideau que ses trop timides ou trop érudits devanciers n'ont pas suffisamment écarté, s'ouvre devant lui ; une resplendissante vision se déroule dans sa pensée: d'une main, il écarte les derniers voiles et de l'autre, il écrit. Aux préceptes de l'école où s'était formée sa jeunesse, il joint le résultat de ses propres études ; à la langue musicale qui lui a été transmise, il ajoute tout ce que possède d'indépendance son génie artistique. Comme Bossuet, Racine et Boileau, il trouve un langage plein de beautés vieillies et de naïfs défauts ; il s'en em-

pare, se l'approprie, agrandit la pensée et l'expression, les enrichit et les renouvelle, en fait son œuvre personnelle, et, puisant dans sa foi l'idéal qui immortalise le génie, il nous donne une langue musicale que personne avant lui n'avait parlée et dont on n'a pas, depuis, retrouvé l'exquise perfection.

Son oreille entend ce que nul n'avait entendu : à mesure qu'il avance dans la carrière, son goût s'épure, son talent s'affine et il donne au monde émerveillé la *Messe du Pape Marcel.*

Plus tard, sous l'étreinte de la souffrance, il tire de son cœur brisé ce genre noble et mélancolique, sublime et touchant, que les *Improperia* avaient fait pressentir et dont ils avaient été le prélude. Puis vint la contexture plus solennelle de ses *Magnificat*, la douce et facile allure de ses *Litanies*. Partout l'expression est gracieuse, spiritualisée ou pénétrante, selon que le réclame le sujet traité ; mais toujours son style reste « grave, élevé, soutenu, sans excès ». Les mouvements des voix, comme les modulations, sont d'un coulant et d'un naturel qui rend plus saisissants les contrastes que l'artiste introduit parfois dans ses compositions, lorsque son sujet réclame un déploiement subit de force et de vigueur. Il est difficile, d'ailleurs, de bien définir la musique de Pierluigi : l'idéale beauté se sent mieux qu'elle ne se traduit.

« Le Beau est un mystère qui se révèle à lui-même » : ces mots n'expliquent pas, mais caractérisent exactement le chant palestrinien ; ses effets harmoniques tiennent des impressions de la harpe éolienne ; il élève la pensée et remue les fibres les plus intimes du cœur, mais jamais il n'éveille aucune idée terrestre ; rien ne rappelle

nos félicités d'un moment, nos tendresses, nos agitations éphémères. Son rhythme ne suit pas le vol du temps « mesuré aux pulsations d'un cœur mortel », mais il fait surgir dans la pensée de l'auditeur tout un monde de formes vaporeuses : il y a des bruissements d'ailes et des soupirs d'anges ; ses notes pleurent comme pleurent les âmes, ou chantent comme chantent les bienheureux. Les contours des différentes parties ne circonscrivent pas l'imagination dans quelque cercle arrêté du fini, et l'harmonie de l'ensemble nous arrive « comme un retentissement de l'harmonie des mondes. Ces solennels ternaires, tombant un à un, nous semblent la voix de ce Dieu triple et un, dont le ternaire harmonique est un des emblèmes matériels les plus profonds. » Voilà certainement la musique d'église comme jamais personne n'en composa de plus vraie: elle a la limpidité du cristal et l'éclat de la lumière, elle s'élève jusqu'à ces régions éthérées d'où les sons nous reviennent comme les messagers d'un monde supérieur et éternel.

Aussi la musique de Palestrina se plie mieux que toute autre aux exigences du rite romain; tout y est calculé pour rehausser l'impression produite par le cérémonial liturgique; c'est un accessoire, mais un accessoire d'une importance souveraine, qui ne trouve qu'à l'église sa raison d'existence. Il semble que le sentiment d'adoration si parfaitement exprimé par cette musique n'atteint toute sa signification que sous l'éclat des cierges, au milieu des vapeurs odorantes de l'encens, mêlé aux prières du prêtre, aux pieux murmures des fidèles ; elle est essentiellement, j'allais dire exclusivement catholique. Ces chants pénètrent l'âme tout entière ; ils se font l'interprète des

ineffables gémissements de l'Esprit divin dans les cœurs et, comme le chant grégorien, les élèvent jusqu'à la contemplation et à l'extase.

C'est le terme suprême de toute musique vraiment religieuse. N'avons-nous pas lu dans la vie de sainte Gertrude que c'est durant les saints offices, au milieu des modulations saintes, que Notre-Seigneur lui révélait de préférence les secrets de son amour ; et n'était-ce pas les harmonies sacrées qui jetaient Catherine de Sienne dans ces ravissements profonds d'où elle s'éveillait en glorifiant Dieu ? Deux siècles ont passé, les pieux accords ont varié, mais ils n'ont rien perdu de leur mystique empire : après les Hildegarde, les Gertrude et les Catherine, apparaît Thérèse, l'incomparable amante du Christ. C'est un jour d'Assomption, pendant la solennité du matin, que la réformatrice du Carmel est favorisée de l'une de ses plus merveilleuses visions.

Et chaque chrétien selon que l'élan de son cœur vers le Bien suprême est plus ou moins impétueux, ressent d'une manière plus ou moins vive, mais toujours réelle, cette irrésistible puissance de la musique religieuse.

Vingt ans ne s'étaient pas écoulés depuis la mort du maître, que les musiciens s'engageant dans d'autres voies, abandonnaient le style artistique dans lequel étaient conçus les chefs-d'œuvre palestriniens et, pour élever des constructions nouvelles, cherchaient des matériaux différents. L'usage de l'accompagnement instrumental créa d'autres formes, une autre tonalité, d'autres agents et l'on put croire que le caractère qui convient le mieux à la musique d'église,

la réunion et l'accord des seules voix humaines, était pour jamais perdu. La voix en effet est, et restera, le moyen de communication le plus naturel et le plus convenable entre l'homme et Dieu ; de plus, elle produit toujours, quand elle s'élève dans la vaste et sonore enceinte des églises, une impression, si non plus forte, du moins incomparablement plus religieuse que lorsqu'elle est mélangée au son des instruments.

Néanmoins, la faveur devait désormais donner la prépondérance aux récentes conquêtes de l'art et s'attacher au développement de la musique instrumentale. De là devait naître le grand orchestre, qui se perfectionna à mesure que les instruments eux-mêmes se perfectionnèrent et que les instrumentistes acquirent une plus grande habileté.

Seule, la chapelle Sixtine resta longtemps fidèle au répertoire *a capella*, et les compositeurs romains, plus près de la source pure, continuèrent à s'inspirer des modèles laissés par leur illustre maître. Le plus célèbre d'entre eux fut Grégorio Allégri, qui appartenait à la même famille que le Corrège. Il se fit surtout connaître par un *Miserere* d'une expression profonde et touchante qu'on exécute encore chaque année, le vendredi-saint, à la chapelle vaticane. Cette composition parut si parfaite, qu'on voulut la réserver uniquement pour le service de cette chapelle et que défense fut faite, dit-on, d'en donner copie. A l'époque où Mozart, âgé de quatorze ans, faisait son premier voyage en Italie, le *Miserere* d'Allegri n'était pas gravé. La défense existait toujours, mais le jeune artiste réussit à l'éluder. Deux auditions lui suffirent pour retenir et écrire

entièrement le chef-d'œuvre interdit aux profanes. Or, ce morceau est écrit à deux chœurs l'un à quatre et l'autre à cinq voix. C'était donc la combinaison de quatre et de cinq parties distinctes que Mozart avait à saisir et à graver dans sa mémoire. Ce tour de force de l'artiste prédestiné révéla au monde artistique le *Miserere* d'Allegri.

Mais le grand nombre des artistes se détournaient de l'ancienne école du contrepoint vocal pour prendre une autre direction. L'art moderne était né : des inspirations nouvelles créaient des chefs-d'œuvre nouveaux. Ce n'était pas plus beau, c'était beau autrement, car, tant que le monde subsistera, nous verrons les arts prendre des couleurs et des formes diverses. Les bases éternelles du beau ne peuvent varier, mais mille applications encore inconnues peuvent surgir : le cri de la souffrance, comme celui du bonheur, a une infinité d'intonations différentes, et, tant que ces intonations resteront graves dans la tristesse, austères dans la joie, vraies toujours, elles resteront dignes du lieu saint. L'éclectisme qui rapproche et épure les systèmes philosophiques, doit présider de même à notre appréciation des œuvres des maîtres. Tout ce qui est vraiment beau dans le domaine de l'art religieux, trouvera place au soleil de l'Église, et, si les cantilènes liturgiques, éternellement jeunes, grâce à leur simplicité sublime, répondent mieux que toute autre au sentiment des foules, si la musique de Palestrina et des compositeurs du seizième siècle, est sûre de trouver toujours dans le monde des artistes catholiques d'ardents admirateurs, il n'en est pas moins vrai que la beauté absolue des créations de l'art moderne répond de leur avenir.

L'oratorio de *la Passion selon saint Matthieu*, de Jean-Sébastien Bach, dont la musique élevée et grandiose, entourée d'une sorte de nimbe mélancolique, est d'un effet si saisissant ; l'*Alleluia* sublime de Hœndel et son oratorio du Messie, dont le *Eloï Lamma Sabactani*, vous serre le cœur à le briser ; l'oratorio de la création de Haydn

Qui croit n'être qu'heureux alors qu'il est sublime,

sont des œuvres qui vivront.

Nous pouvons en dire autant du *Stabat* de Pergolèse agonisant, dont les versets *Vidit suum... Quando corpus...* saisissent si profondément ; du *Requiem* qui reçut le dernier soupir et la dernière inspiration de Mozart ; de la messe en *re* majeur de Beethoven ; du *Stabat* de Rossini que l'artiste mourant invoquait en témoignage de sa foi : « L'auteur du *Stabat* est chrétien » : de l'*Ave Maria* de Gounod, sur le prélude de Bach, et de tant d'autres œuvres qui portent l'empreinte du génie.

Peut-être la gloire de leurs auteurs connaîtra-t-elle, comme celle de Palestrina, les moments d'éclipse et les heures d'oubli, mais pour elle aussi les jours radieux reviendront. Chaque âge apporte sur l'autel du Beau le reflet de ses aspirations, de ses ardeurs, de ses luttes ; ce qui est du temps s'évapore sous l'action du temps, mais ce qu'il y a d'intime et d'immortel, la pensée indépendante et vraie, l'inspiration, le génie, tout cela défie les siècles et quelle que soit la durée des éclipses, reparaît aussi resplendissant, aussi admiré qu'au jour de la première gloire.

Ce qu'on peut en même temps prédire, c'est

que plus la foi redeviendra ardente et sincère, plus elle se spiritualisera, plus l'assemblée des fidèles recherchera dans les mélodies saintes le calme, la tranquillité, la grandeur paisible. Les nations aux croyances vacillantes réclament la parole de feu et l'éloquence troublante de Lacordaire, mais une parole des Livres saints, un regard sur le crucifix fait monter la prière des âmes pieuses jusqu'à la plus parfaite adoration. Au moyen âge on lisait l'évangile ; au dix-neuvième, on a ajouté à l'histoire du Sauveur, les données de la science profane et les descriptions topographiques des saints lieux: entre ces œuvres beaucoup sont belles ; plusieurs seront immortelles peut-être ; une seule est divine. Or, ce qui, dans l'art musical, se rapproche le mieux de cet incomparable modèle, c'est le chant grégorien ; les harmonies de Palestrina semblent faire écho à l'*Imitation*, et la musique moderne religieuse devait naître en même temps que les *Vies de Notre Seigneur Jésus-Christ*, que tant de pieux auteurs nous ont donnée ces derniers siècles.

Si donc le peuple revient à la simplicité antique des hymnes de Sion ; recueille, sur les sombres rives de l'Euphrate, ses harpes silencieuses et sait en tirer encore des accords doux et mélodieux qui calment nos douleurs, idéalisent nos joies ; si le chant des psaumes fait de nouveau ses délices et son honneur ; si la foule, frémissante de pieux transports, redit dans le temple les cantiques sacrés : l'Église aura retrouvé ses plus beaux jours de gloire. Car le chant est l'écho de la pensée ; plus il sera noble et grave, plus celle-ci sera chrétienne et pure, et plus vif son élan vers l'immortalité.

LE CHANT LITURGIQUE.

Décret de la S. Congrégation des Rites.



E que saint Augustin et les autres Pères ont souvent enseigné sur la beauté et l'utilité du chant ecclésiastique, *afin que, en charmant les oreilles, il élève l'âme dans le sentiment de la piété* [1], les Pontifes romains se sont toujours fait un devoir d'en procurer, par leur autorité, la complète et parfaite application.

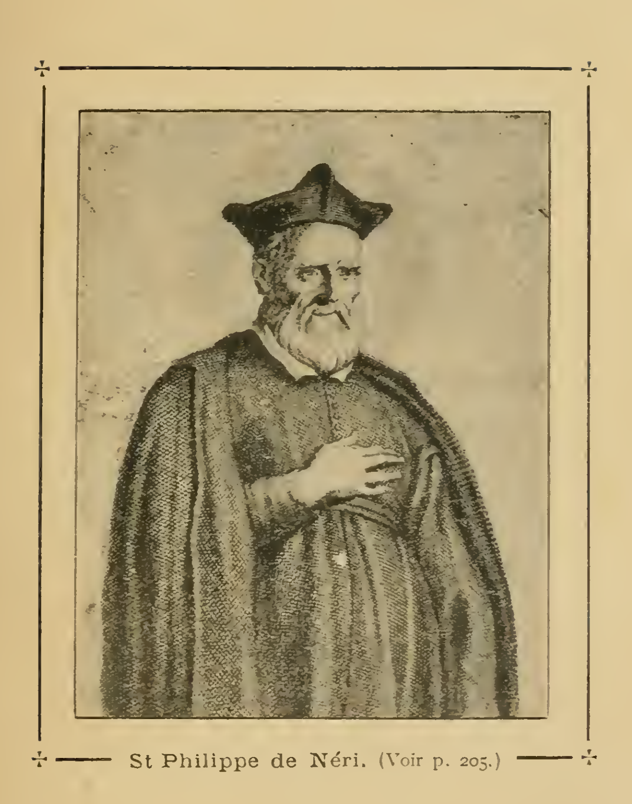
C'est pourquoi Grégoire, surnommé le Grand, donna de tels soins à cette partie de la Liturgie catholique, que les chants sacrés ont même pris de lui, leur nom. Les autres Papes, dans la suite des temps, sachant combien la dignité du culte divin y était intéressée, marchèrent sur les traces de leur immortel prédécesseur et ne cessèrent de veiller, non seulement à ce que fût maintenu le meilleur mode d'exécution du chant grégorien, mais aussi à ce que les exemplaires fussent composés de la façon la plus convenable et la plus exacte. Principalement, après les vœux et les décrets du Concile de Trente et la révision du missel romain très soigneusement faite par l'ordre et l'autorité de Pie V, l'on vit s'exercer, en faveur du chant liturgique, la sollicitude de plus en plus grande de Grégoire XIII, de Paul V et des autres Papes, qui, pour conserver tout son éclat à la liturgie, n'eurent rien de plus à cœur que de faire en sorte qu'à l'uniformité des rites répondît également, en tous lieux, l'uniformité des chants sacrés.

---

1. *Confess.*, L. X, ch. 33, n. 3.

En cela, la sollicitude du Siège apostolique fut principalement servie par le fait qu'il confia la mission de perfectionner et d'enrichir le Graduel, soigneusement revisé et réduit à des modes plus simples, à Jean-Pierre-Louis de Palestrina. Car celui-ci remplit doctement son mandat, comme il était digne d'un homme très zélé pour son devoir, et l'on dut à l'illustre maître une réforme du chant liturgique, accomplie suivant les règles les plus prudentes et respectant les caractères propres de ce chant. D'éminents élèves de Pierre-Louis de Palestrina, se conformant à ses hautes directions et à ses enseignements, furent chargés par les Papes de faire paraître à l'imprimerie Médicis, à Rome, cette œuvre de si grande importance.

Mais c'est à notre âge seulement qu'il a été enfin donné de mener à terme ces entreprises et ces efforts. Pie IX, de sainte mémoire, désirant ardemment établir l'unité du chant liturgique, institua à Rome une commission spéciale nommée par la Sacrée Congrégation des Rites, placée sous sa direction et ses auspices, et composée d'hommes célèbres par leur science du chant grégorien, et il soumit à son examen une nouvelle édition du Graduel romain publié naguère par l'imprimerie Médicis et approuvé par Lettres apostoliques de Paul V. Il témoigna ensuite plusieurs fois qu'il approuvait hautement cette édition heureusement terminée, revisée et corrigée avec soin selon les règles prescrites par la commission, et il n'hésita pas à la déclarer authentique par sa Lettre en forme de Bref, du 30 mai 1873, dans laquelle sont ces paroles : « Nous recommandons grandement cette édition du Graduel romain aux Révérendissimes Ordi-



St Philippe de Néri. (Voir p. 205.)

naires de lieux et à tous ceux qui ont souci de la musique sacrée ; d'autant plus que nous désirons très vivement que dans le chant comme dans le reste de la Liturgie sacrée, on suive, dans tous les lieux et diocèses, une seule et même pratique, celle de l'Église romaine. »

Notre Très-Saint-Père le Pape Léon XIII jugea bon de confirmer et d'étendre par décret l'approbation de son prédécesseur. Dans sa lettre apostolique du 15 novembre 1878, il recommande particulièrement une nouvelle édition de la première partie de l'Antiphonaire qui comprend les heures diurnes, édition révisée avec intelligence et succès, comme devaient le faire de savants musiciens, par les mêmes hommes que la Sacrée Congrégation des Rites avaient délégués, et il adressa ces sages paroles à tous les évêques, et à tous les amis de la musique sacrée : « C'est pourquoi Nous approuvons et Nous déclarons authentique la susdite édition revisée par des hommes très versés dans le chant ecclésiastique et délégués à cet effet par la Sacrée-Congrégation des Rites ; Nous la recommandons vivement aux Révérendissimes Ordinaires des lieux et à tous ceux qui ont souci de la musique sacrée, ayant ceci principalement en vue que, dans tous les lieux et diocèses, pour le chant, comme pour le reste de la liturgie, une seule et même pratique soit suivie, celle de l'Église romaine. »

Mais, de même qu'après le Bref pontifical de Pie IX sur le Graduel, des controverses avaient été soulevées, pour mettre en doute l'approbation même de l'édition, et des obstacles opposés, à cause desquels la Sacrée-Congrégation des Rites, le 14 avril 1879, avait jugé de son devoir d'affir-

mer authentique l'édition et de la confirmer pleinement de son suffrage ; aussi, après la lettre apostolique de Léon XIII, plusieurs, loin de mettre fin aux contentions, jugèrent avoir encore le droit de ne point tenir compte des conseils et des décrets concernant l'institution du chant ecclésiastique, approuvé par les règles et l'usage constant de la liturgie romaine. Bien plus, après que les livres de chœur de l'Église eurent été publiés et que toute l'affaire eut été menée à bon terme, les discussions s'accrurent, et dans le congrès de chant liturgique tenu à Arezzo, en 1882, de violentes critiques vinrent affliger ceux qui estiment à bon droit que, dans la question de l'uniformité du chant ecclésiastique, il faut uniquement suivre le Siège Apostolique.

Mais ceux qui, à Arezzo, avaient soulevé à ce sujet des contestations, ayant non seulement répandu dans le public, mais présenté à N. T. S. P. le Pape Léon XIII des vœux sur la question, Sa Sainteté, émue de la gravité de l'affaire, et dans l'intention de pourvoir à l'unité et à la dignité des chants sacrés, ou plutôt du chant grégorien, soumit ces vœux à l'examen d'un comité spécial, formé par lui, de quelques-uns des cardinaux, membres de la Congrégation des Saints Rites.

Ceux-ci, toutes choses mûrement pesées et après avoir pris l'avis d'hommes éminents, portèrent, sans aucune hésitation, le 10 avril 1883, le jugement suivant : « Les vœux émis par le congrès d'Arezzo tenu l'année dernière et présentés au Saint-Siège concernant le chant liturgique grégorien qui serait à ramener à l'ancienne tradition, pris tels qu'ils sont formulés, ne peuvent être acceptés et approuvés. En effet, bien que ceux qui s'occupent du chant ecclésiastique

aient eu dans le passé et conservent dans l'avenir la pleine liberté de rechercher, au point de vue de l'érudition, quelle fut anciennement la forme du chant ecclésiastique et par quelles phases il a passé, de même que les savants ont la louable coutume de faire des recherches et de discuter sur les antiques Rites de l'Église et sur les autres parties de la liturgie sacrée ; toutefois, on ne doit tenir aujourd'hui pour authentique et pour légitime que la seule forme du chant grégorien qui, conformément aux décisions du Concile de Trente, a été approuvée et confirmée par Paul V, par Pie IX, de sainte mémoire, et par N. T. S. P. le Pape Léon XIII, ainsi que par la Sacrée Congrégation des Rites, et qui se trouve dans l'édition récemment publiée, comme étant seule la forme de chant pratiquée par l'Église romaine. En conséquence il ne doit plus y avoir de doute ni de discussion désormais sur son authenticité et sa légitimité pour ceux qui obéissent sincèrement à l'autorité du Siège apostolique. »

Néanmoins, en ces dernières années, pour diverses causes, on a vu les anciennes difficultés renaître et même de nouvelles controverses s'élever, dans lesquelles on a entrepris d'infirmer ou de contester entièrement l'authenticité et de l'édition et du chant qui y est contenu. Il s'est trouvé aussi nombre de personnes qui ont conclu de ce que les Papes Pie IX et Léon XIII avaient très vivement recommandé l'uniformité du chant ecclésiastique que tous les autres chants, précédemment en usage dans les églises particulières, étaient absolument interdits. Pour éclaircir ces doutes et dissiper toute ambiguité à l'avenir, Sa Sainteté remit le jugement de cette affaire à la Congrégation ordinaire de tous les cardinaux

préposés aux Saints Rites, lesquels, réunis en séance les 7 et 12 juin derniers, ayant examiné de rechef tout ce qui se rapporte à la question et mûrement pesé ce qui s'était produit de nouveau, rendirent à l'unanimité la sentence suivante :

« Les dispositions contenues dans le Bref de « Pie IX, de sainte mémoire, *Qui choricis*, du « 30 mai 1873 ; dans le Bref de N. T. S. P. le « Pape Léon XIII *Sacrorum concentuum*, du « 15 novembre 1888 ; et dans le décret de la « Sacrée Congrégation des Rites du 26 avril « 1883, doivent être observées. »

En ce qui concerne la liberté, pour les églises particulières, de conserver un chant légitimement introduit et encore employé, la même Sacrée Congrégation décida de renouveler et d'inculquer le décret rendu dans la séance du 10 avril 1883 par lequel elle exhortait vivement tous les ordinaires des lieux et tous ceux qui ont à pratiquer le chant ecclésiastique à adopter, dans la sainte liturgie, l'édition susindiquée, afin d'avoir l'uniformité du chant, bien que, suivant la très prudente manière d'agir du Siège Apostolique, elle n'impose pas cette édition à chacune des églises.

Un rapport fidèle de tout cela ayant été fait par le soussigné, préfet de la Sacrée Congrégation des Rites, à N. T. S. P. le Pape Léon XIII, Sa Sainteté approuva, confirma et ordonna de rendre de droit public le décret de la Sacrée Congrégation, le 7 juillet 1894.

CAJETANUS, card. ALOISI-MASELLA,
Préfet de la S. C. des R.

L ✠ S.

✠ Louis Tripepi,
Secrétaire de la S. C. des R.

LA MUSIQUE SACRÉE.

A Sacrée Congrégation des Rites, dans ses réunions ordinaires des 7 et 12 juin 1893, après avoir mûrement réfléchi, a approuvé le règlement suivant sur la musique sacrée :

Art. I. — Toute composition musicale qui s'inspire du caractère de la cérémonie sacrée et qui répond au sens du rite et des paroles liturgiques est capable d'exciter la dévotion des fidèles et, partant, elle est digne de la maison de Dieu.

Art. II. — Tel est le chant grégorien que l'Église regarde comme sien, étant le seul qu'elle adopte dans ses livres liturgiques.

Art. III. — Le chant polyphone comme aussi le chant chromatique revêtus des caractères ci-dessus indiqués, peuvent aussi convenir aux fonctions sacrées.

Art. IV. — Les chants polyphones, les compositions de Pier-Luigi de Palestrina et de ses fidèles imitateurs sont très dignes de la maison de Dieu. Quant à la musique chromatique, on reconnaît digne du culte divin celle qui nous vient des grands maîtres des différentes écoles italiennes et étrangères et surtout des maîtres de chapelle romains, dont les œuvres ont été louées, pour leur caractère religieux par l'autorité compétente.

Art. V. — Comme une composition de musique polyphone, quelque parfaite qu'elle soit, peut, par suite d'une mauvaise exécution, paraître inconvenante, on doit la remplacer par le chant grégorien dans les fonctions saintes toutes

les fois que l'on n'est pas assuré d'une bonne réussite.

Art. VI. — La musique figurée pour orgue doit généralement avoir une marche liée et grave, conforme à la nature de cet instrument. L'accompagnement doit soutenir le chant et ne pas le couvrir. Dans les entrées et les intermèdes, les orgues ainsi que les autres instruments doivent toujours conserver un caractère franc, conforme à l'esprit de la cérémonie.

Art. VII. — On doit se servir, dans les fonctions strictement liturgiques, de la langue propre du rite et les morceaux *ad libitum* doivent être tirés des Saintes Écritures, du Bréviaire ou des hymnes et prières approuvées par l'Église.

Art. VIII. — Dans toute autre cérémonie, on peut se servir de la langue vulgaire en choisissant des morceaux déjà approuvés.

Art. IX. — Est absolument défendue dans l'église toute musique profane, surtout si elle s'inspire de motifs et de réminiscences de théâtre.

Art. X. — Pour sauvegarder le respect dû aux paroles liturgiques et pour empêcher que la cérémonie ne devienne trop longue, on défend tout chant où l'on trouve des paroles omises, déplacées de leur sens, ou indiscrètement répétées.

Art. XI. — Il est défendu de partager en morceaux tout à fait détachés les versets qui sont nécessairement liés entre eux.

Art. XII. — Il est défendu d'improviser des morceaux de fantaisie sur l'orgue à quiconque n'est pas capable de le faire convenablement, c'est-à-dire de manière à respecter non seule-

ment les règles de l'art, mais aussi à sauvegarder la piété et le recueillement des fidèles.

DEUXIÈME PARTIE.

Instructions pour encourager l'étude de la musique sacrée et en empêcher les abus.

I.— Puisque la musique sacrée fait partie de la liturgie, on recommande aux évêques d'en prendre un soin spécial et d'en faire le sujet d'ordonnances, surtout dans les synodes diocésains et provinciaux, toujours conformes au présent règlement. On admet le concours des laïques, mais sous la surveillance des évêques. Il est défendu de former des comités et tenir des congrès, sans l'autorité ecclésiastique. Il est aussi défendu de publier des revues de musique sacrée sans l'*imprimatur* de l'Ordinaire. Toute discussion sur les articles du présent règlement est absolument interdite. Pour ce qui regarde la musique sacrée, la discussion est permise, pourvu que l'on observe les lois de la charité et que personne ne s'érige en maître et juge des autres.

II. — Les évêques devront prendre soin de faire étudier à leurs clercs le plain-chant, tel qu'il se trouve dans les livres approuvés par le Saint-Siège. Quant aux autres genres de musique et à l'étude de l'orgue, ils ne leur en feront pas une obligation, pour ne pas les détourner des études plus sérieuses auxquelles ils doivent s'adonner ; mais s'il s'en rencontrait parmi eux qui soient déjà versés dans ce genre d'étude ou qui aient des dispositions particulières pour elles, on pourra leur permettre de s'y perfectionner.

III. — Que les évêques surveillent les curés et les recteurs d'églises, afin qu'ils ne permettent

pas des chants contraires aux instructions du présent règlement, recourent, s'il en est besoin, aux peines canoniques contre les délinquants.

IV. — La publication du présent règlement et la communication qui en est faite aux évêques d'Italie, abroge toutes dispositions précédentes sur la même matière.

Sa Sainteté le Pape Léon XIII a daigné approuver, dans toutes ses parties, le règlement ci-dessus et en a ordonné la publication le 6 juillet 1894.

GAETAN, Card. ALOISI-MASELLA,
Préfet.

LOUIS TRIPEPI,
Secrétaire.



TABLE DES MATIÈRES.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

